目　　录

译 者 引 言

汉斯立克的《论音乐的美》(1854年初版)是近代资产阶级唯心主义音乐美学的代表性著作之一。这篇著作在当时即已受到资产阶级音乐界和哲学界许多人的重视，并引起了不断的争论。一直到现在，他的观点，在西方资产阶级音乐思想中还有相当大的影响。他对这一基本问题，即音乐是什么或音乐美究竟是什么，提出了他的看法。在今天，他提出的某些论点已属于历史陈迹，但他的音乐形式概念，对音乐的情感效果和社会涵义的看法，在资产阶级音乐界中还是流传很广。音乐美学本身是一个复杂的学科，在这领域里，有着各种疑难的问题，有待于进一步探讨和解决。我们在这里仅就现代德国音乐美学界的一部分看法中提供一些线索，作为读者对汉斯立克的论点进行分析批判时的参考。

一、汉斯立克的音乐形式概念

达豪斯[1]于1967年刊登在《音乐研究》第20卷上的文章：

---

① 达豪斯(Carl Dahlhaus, 1928—)，音乐史家、音乐美学家。达豪斯在他1967年出版的《音乐美学》一书中说："如果说美学——按照这个词的完整涵义——1900年左右已经结束，并分解为艺术的历史和历史哲学、技术学、心理学和社会学——二十年代开始后的现象主义美学是一种复旧的尝试——那么另一方面，它的起源不早于十八世纪。"(《音乐美学》，9页)美学"已不大可能说是一个有界限分明的对象、自成一体的学科，宁可说它是一个笼统地包括一些问题和一些看法的广泛概念。"正如哲学体系已不大可能一样，"美学体系就是美学的历史：不同来源的思想和经验相互渗透的历史"。(同上，10页)

《爱德华·汉斯立克与音乐的形式概念》是用历史的观点（美学史的观点）来分析汉斯立克的音乐美学的。汉斯立克的著名语句："音乐的内容就是乐音的运动形式"，应作为舒巴特①关于音乐美是表情，而表情就是"内心的流露"这一命题的对立面去理解。舒巴特的情感美学代表音乐美学的狂飙突进运动，而汉斯立克却合乎古典时期的观点，即美的事物不需要产生什么情感效果，本身已是完美的（本书17页）。达豪斯指出汉斯立克的文章里有不少说法与黑格尔、康德、谢林等有关，例如他引用费歇尔即黑格尔对观念的定义（30-31页）。又如在他之前已有人提出音乐的形式概念：康德曾把音乐看作"感受的游戏"(Spiel der Empfindungen)，而把音乐的美定义为"感受的游戏中的形式"。但康德所理解的形式是乐音关系中的数学的形式。席勒把音乐的激动情感的力量看作是音乐的主要特性，"但在美的领域里一切的力，只要它是盲目的，就该被扬弃，因此音乐只有通过形式才能成为美感的。"奈格利②也说：音乐"无内容"，"只有形式，即乐音和乐音系列有规则地结合成一个整体。"但奈格利不是把形式，而是把游戏概念作为中心范畴，作为激情概念的对立面。他说，音乐"试图通过游戏来消除激情。"从康德到黑格尔，德国唯心主义哲学家对音乐激起情感的力量抱着怀疑的态度，把音乐的激情看作是消极的东西，不是审美性质的。

汉斯立克的音乐美学理论的对立面，如上所述，是十八世纪下半叶开始的情感美学或内容美学；作为正面命题，他提出音乐美学应以音乐所特有的美为根据，从它自己的特殊的条件中探索它的规律，即音乐有它的自律性（Autonomie）。这种特殊的美在于"乐音的运动形式"。情感美学或内容美学把情感或其他音乐之外的东西宣称为音乐的内容，把这类东西看为音乐的更重要的方面，而把乐曲中包含音乐美的乐音的独特结合视为形式。汉

① 舒巴特，见本书31页注。（这里均指本书译本的页数）
② 奈格利，见本书96页注。

斯立克宣称在音乐中形式即是内容，别无其他内容。

下面我们把汉斯立克的形式概念详细叙述一下。

有人认为既然诗歌和绘画都有描写或表现的对象，即它们的内容，同样音乐也有这样的内容。诚然，诗歌和绘画有现实世界中存在的事物作为范本和内容，诗歌用概念语言，绘画用视觉形象来表达这个内容。但音乐在现实世界中没有范本(102页)，它不可能以现实世界中的事物作为内容。如果说情感是音乐的内容的话，那诗歌、绘画都能引起情感，情感不是音乐所特有的，并且音乐所引起的情感很不明确，它没有概念的核心，从情感得不出音乐的规律来。我们要以音乐所特有的东西作为依据，来得出它的美学原理，这就是音乐艺术的自律性。

什么是音乐所特有的美呢？“这是一种不依附、不需要外来内容的美，它存在于乐音以及乐音的艺术组合中。优美悦耳的音响之间的巧妙关系，它们之间的协调和对抗、追逐和遇合、飞跃和消逝，——这些东西以自由的形式呈现在我们直观的心灵面前，并且使我们感到美的愉快”（49页）。这些运动着的乐音系列，是音乐艺术所特有的东西，也就是音乐美的来源。汉斯立克接下去用简要的说法：“音乐的内容就是乐音的运动形式”来概括他的思想。这些运动着的乐音系列，既可说是形式，也可说是内容。本书的第七章把音乐中内容与形式不可分割的特点作了更详细的说明。在这一简要的说法前另有一些解释：用音乐的原料（能够形成各种旋律、和声和节奏的全部乐音）来表达的东西是“乐思”（或译作“音乐的观念”）。“一个完整无遗地表现出来的乐思已是独立的美，本身就是目的，而不是什么用来表现情感和思想的手段或原料”。（49页）

“乐音的运动形式”就是“乐音的结合关系”。正如造型艺术家塑造的形象，作曲家的幻想力塑造的乐音结构“带上了某一幻想力的精神活力和特点所给与的个性”。乐音结构不是机械的形式，它“有充满精神和情感的高度能力”。（53页）这是“乐音的运动形式”的主要涵义。

汉斯立克的音乐形式概念还可以从书中另外一些论点去解释。一方面他说："语言的本质和音乐的本质，具有不同的重点……音乐特有的一切规律都围绕着乐音的独立意义和乐音的美转动，一切语言规律围绕着正确地应用语音来达到表达的目的而转动"。(66页) 但在另一处他又说："语言恰好和音乐一样是人为的产物，因为它们同样地并不早就在自然界中存在，而都是逐渐形成，并且必须经过学习才能取得。…音乐学家也没有建立过音乐，他们只是把赋有音乐才能的一般精神，根据理性而不是必然性无意识地创造的东西固定下来，并且给以解释"。(98页) 又引证雅各·格林的话"谁要是深信语言是人类的自由创造，谁也就对诗歌和音乐的来源不会有所怀疑了"。作曲家的创造过程是一种塑造形式的过程，"明确而美丽的乐音造形…是精神凭借能接受精神的材料所塑造的自由创作"。(114页) 汉斯立克又把作曲家与造型艺术家相比，他说："至于就作曲家创作的特殊性说，它是一种不停的造形过程，一种用乐音关系来塑造形式的过程。……作曲家的活动可以说是一种塑造，它跟造型艺术家的活动可以相比。正象造型艺术家，作曲家也不能被他的材料所控制；因为他也必须客观地把他的（音乐的）理想呈现出来，把它造为纯粹的形式。"(69页) 汉斯立克认为乐音造形是一种积极自发的人类精神活动，而不是消极地为激情的力量所控制或支配。同时，作曲家塑造的乐音形象与造型艺术家塑造的形象，一个是存在于时间中，一个是存在于空间的形象，同样具有客观性。

关于形式，一般把艺术中传统的、技术性的东西称为形式。里曼① 把音乐理论中的纯形式定义为"音高和音长的多样化的关系"，并且批评汉斯立克"忽视了主要的事情，即旋律运动必须首先是自由流露的感情"。里曼的"纯形式"与汉斯立克的"运动形式"不是一回事。后者是说乐音的变化多端的关系在时间中呈现的过程，是活的进程，而不是凝固的、技术性的东西。

① 里曼 (Hugo Riemann, 1849—1919)，德国音乐科学家。

其次，人们把感知的东西（如线条、轮廓等）称为形式，而把它们所代表或表现的事物称作内容。可是在听觉中感知到的乐音系列，不象线条、轮廓可以代表人物、风景(但艺术中的线条、轮廓也已是人类精神的产物,新的美学观点也把它们看作内容)，不能表现客观世界中的具体事物。至于说音乐能否表现主观世界的情感情调等，至少纯音乐（器乐）不能表现明确无疑的情感，象在诗歌和造型艺术中那样。(下节中再论及这一点。)

"形式"这个词在汉斯立克的书中还接受了其它涵义，如109页上的"音乐的涵义"。"在交响乐、序曲、奏鸣曲、咏叹调、合唱曲等中，人们把乐曲的组成部分，即连接起来的各部分和各分组的结构称作"形式"，更明确地说，即各部分之间在序列、对比、重现和展开等方面的对称性。而把一些主题理解为乐曲的内容…"这就是音乐意义的形式和内容。

还有序言中提到的"无形式性"，他说瓦格纳关于"无穷尽旋律"的理论"把无形式性提高到原则的地位"。这里的"无形式性"，指的也是"音乐意义的形式"，或更狭义的十八、十九世纪器乐音乐形式，从巴赫到勃拉姆斯的"调性音乐"。瓦格纳的音乐破坏了这一形式。汉斯立克评论瓦格纳的歌剧《名歌手》时，说它是"有意识地把一切固定形式都化成无形状的、感性陶醉的回响……"。汉斯立克心目中的至高无上的音乐，就是从巴赫开始，以莫扎特、贝多芬为中心的德国古典音乐，这是音乐作品产生最多最快的时期，尤其是这一世纪的交响乐和奏鸣曲等纯音乐作品按照自己的规律得到了最大的发展。

达豪斯认为汉斯立克的美学理论，就它的来源说，要用历史的观点去分析。同样，从十九世纪以后音乐的发展史来看，也应该这样去分析。汉斯立克说，"美的事物始终是美好的"(17页)，但在另外几处他又声称："音乐那样快地用旧了许多形式……有不少作品是远远超越当时一般的水平的，对这些作品我们可以正确地说，它们过去一度是美的"。(58页)"'真正的美'…无论经过多长的时间，永远不会消失它的魅力，这句名言，就音乐而论，

只是辞藻而已。音乐跟大自然一样，每当秋季来临，繁荣的花卉世界变为腐朽，从腐朽中又长出新的花朵。一切音乐作品是人的创作，是一定个性、一定时代、一定文化的产物，因此总是包含一些使它早晚要消亡的成分”（63页注）。另外，在谈到黑格尔混淆艺术史的观点与纯粹美学的观点时（62页），他却又把音乐作品的历史性与音乐审美学分隔开来。这种矛盾的说法，证明汉斯立克企图把整个音乐美学建筑在纯形式的基础上是行不通的。正如语言在历史中起着变化，音乐体系也在起变化。各民族的语言不同，音乐体系在各个文化中也不相同。而且既然音乐与其他艺术一样，是人类精神的产物，就不能不受历史规律的约束。由于汉斯立克把音乐美学与艺术史隔开，他就看不到音乐作品的社会涵义，这在下面第三节我们还要论及。

二、乐曲的结构价值与情感价值

形式主义者反对把音乐看作“表现艺术”(Ausdrucks kunst)，即音乐不能表现音乐之外的东西，尤其不能表现情感。但音乐是表现艺术的提法，源源不绝地出现。汉斯立克一直受到很多人的攻击，以致在重版的序言中他说：“激烈反对我的人有时给我加上完全反对一切情感的莫须有的罪名，…我完全同意，美的最后价值永远是以情感的直接验证为根据。”（13页）

他所说的“美的最后价值”和“情感的直接验证”是什么意思呢？还有，音乐美与音乐所唤起的情感、情调之间究竟又有什么关系？这两个问题，是否能解释得清楚一点呢？

汉斯立克并不否认音乐能在听众心中引起情感，而且引起强烈的情感。但他认为这是生理现象，有时甚至是病理现象，与音乐美无关或很少关系。这种情感影响不能作为审美的基础或标准。审美是纯观照活动，它的对象是客观存在着的乐音系列，而不是听众心上的情感。关于消极地感受音乐的人，他说：“这种非艺术性的乐曲欣赏不是吸收了真正的感性部分，即变化纷繁的

乐音系列，而是吸收了抽象的、只作为情感来感受的观念部分”。（85页）

他又说：“我们丝毫不想剥夺情感对音乐应有的权利。但这种确实或多或少地与纯粹观照相配合的情感，只能在它始终不渝地意识到它自己的审美来源，即某一美物，并且正是这一特定美物给了它愉快时，这种情感才能算是艺术性的”。（83页）

哈尔姆的《论两种音乐文化》[①]把形式主义的音乐美学观点解释得更清楚透彻。我们引用朔勒《乐音心理学和音乐美学》[②]一书中对哈尔姆观点的阐述和评论来说明汉斯立克和其他形式主义者对整个问题的看法。

形式主义者反对用音乐之外的东西来解释作品。这些音乐之外的东西中，有听众的联想作用，有把音响过程人格化，作为某些心理状态的表现来解释，有把音乐作为人生的象征，甚至看作为超现实的启示。没有解决的重要问题是：音乐美与情感情调的关系到底是怎么一回事。形式主义者重视音乐的结构价值。他们对音乐引起情感是怎样看的？我们把这几方面分述一下。

联想作用：音乐不能描绘自然界或历史上发生的事情，这是汉斯立克在第六章末所解释过的。人们听音乐时，随着个性和年龄的差异而有不同的联想，这种联想不能看作是音乐所表现的内容。如果不是受到标题的暗示，每个人的联想会向不同的方向发展。把纯音乐的音响过程完全看为外界事物的描述，这种音乐解释术，比如把莫扎特的g小调交响曲“看为恰巧分为四个不同阶段的热烈的爱情故事”（本书58页），今天已不再有人重视了。

与外界事件的联想时常融合在一起的另一种音乐解释术是把音响过程人格化，使乐音系列代表某些戏剧性的心理现象或行动恣态，某些内心状态的流露，如说某一和弦表示“疑问”，某一乐音系列表示“拒绝”的动作，某一旋律以其“痛苦的恳求”使

① 哈尔姆（August Halm，1869—1929，德国作曲家、音乐教师）：《论两种音乐文化》（1920）

② 朔勒（Heinrich Schole）：《乐音心理学和音乐美学》（1930）

人感动等，象贝克尔在他的《贝多芬》一书中解释d小调奏鸣曲时所做的那样。他把某些音响过程与某些明确的内心经历相对应地来解释作品。这样的解释不可能在心理实验上得到证实。

但主观的内心经历反映在音乐里，即把音乐作为人生的象征这种或类似的提法，作为形式主义美学的对立面，一再出现。朔勒认为这种所谓“意义美学”或“内容美学”有它的合理因素，可作为汉斯立克或哈尔姆的形式主义观点的补充。

“虽然音乐不能表现或确定无疑地唤起明确的与观念有联系的情感，如爱与憎、渴望与希望等，但好的音乐在听众心上总是能引起心情波动，甚至引起非常丰富、强烈而又有细致区别的情感和情调，这是大家一致承认的事实”。① 但严格的形式主义者只承认乐曲的结构价值，如哈尔姆分析贝多芬的d小调钢琴奏鸣曲第一乐章时，说乐曲的力量全在于贝多芬的塑造力，而不是在于主题的素质（这里主题比较简单原始），即在于结构价值，或说乐曲的各部分组织之间的相互关系，即乐曲内部的功能（Funktion）。哈尔姆说：“理解功能即是理解一切”。② 因此，按照哈尔姆的说法，音乐的逻辑（Logos），是音乐的艺术效果而且也是情感效果的唯一来源。但非严格的形式主义者认为情绪的波动过程虽然部分地与认识乐曲结构的内在相互关系有关，但不能说是全部由于这种理智活动造成。

汉斯立克说：“音乐的原始材料，如调性、和弦、音色等本身也各具有自己的特性”。（31页）哈尔姆也承认三和弦以及和弦系列本身已有“内在的”、“原始素材性或半原始素材性的美”。从原始素材性的东西到小型形式（旋律和主题）的情调，如奏鸣曲、交

---

① 朔勒：《乐音心理学和音乐美学》126页

② 朔勒说：“认识一切可显示的相互关系的总和虽然不是审美感知的充分条件，但却是它的必要条件，对这些关系的理解或不理解的程度可以而且必须看作是衡量听众的音乐造诣的尺度。不管人们听了音乐演奏多么受到感动，如果他没有意识到乐曲内部的功能、它的细致的相互关系的网结，他就没有领会到乐曲创造者的意图，他只停留在艺术的庭院，而未升堂入室。”（同上，124页）

响乐中许多熟知的旋律和主题所产生的情感效果和不同的情调，这一切使这些小型形式具有很高的音乐价值。问题在于这种音乐价值只是一种结构价值呢（象哈尔姆所声称的那样），或只是情感价值，也许是两种价值都有，它们相互配合，有时融合在一起。从原始素材性的“音响魅力”，到旋律的音高转变，节奏和速度以至力度的变化，这一切因素在总的印象中或多或少地都有份。至于音响结构形式与情感情调之间的较清楚的关系，甚至最一般性的规律，迄今未有令人满意的说明。实际感受到的情感的质量和强度还是模糊不清的。因此，尽管不容否认音乐的主观经历的情感情调这一面，但始终不能忽视这方面的不明确性和变化无常性。①

从上所述，我们可以看出，音乐心理学家基本上还是持有汉斯立克的看法。他们承认音乐的情感作用，但他们把这个情感作用归功于乐曲的结构价值。至于音乐的原始或半原始素材（如调性、和弦等）的情调明确性，以及小型形式的更丰富的情调，是否能看作不依附于乐曲的结构而具有自己的情感价值呢？这个问题在形式主义者中间，还有着不同的看法。这就是上面所提出的第二个问题：音乐美与音乐所引起的情感、情调之间的关系究竟怎样的问题所能得到的不太令人满意的回答。至于上面所说的第一个问题：“美的最后价值永远是以情感的直接验证为根据”，也许可以用朔勒的话来回答。朔勒说：对乐曲功能或结构的理解“是衡量听众的音乐造诣的尺度。……另一方面，人们可以给一个没有音乐感的人借助乐谱从概念上把这种相互关系的整个逻辑直至最后最微小的细节解释清楚；他不会因此而有辨别艺术作品和拙劣的作品的能力。”② 这种辨别乐曲特有的审美价值的过程，就是“情感的直接验证”。

---

① 朔勒：同上书，130，131，136页
② 朔勒：同上书，124页

三、音乐的社会涵义

第一节里讲到汉斯立克把音乐美学与艺术史隔开，因此他看不到音乐的审美现象的社会涵义。虽然他承认，“音乐是人类精神的表现，……它跟当时的文艺、社会和科学的动态，跟作者个人的经历和信念都有关系。”（61页）但这种关系“不清楚”。“对音乐作品的一切富有幻想力的描写……和解释性的说明，都是比喻性的或者是错误的。”①

可是一直到现在，不断有人对音乐作品作出这样那样的解释，给予音乐以社会、文化、历史或宗教的意义（当然不再是把乐曲的节拍、和弦与文学作品逐节并列对比），或试图探索音乐作品解释的可能性及其认识论的前提，如加达茂②在《真理与方法》一书中所做的那样。

既然音乐与其他艺术一样，“是人类精神的表现”，音乐不能孤立地存在于社会中。按照阿多尔诺③的说法，音乐“不仅是审美现象，而且同时也是社会事实。”（《美学理论》334页）

阿多尔诺本人是音乐家（钢琴和作曲），他的专业又是哲学。他的美学是分析、解释、面向艺术作品本身。他同意汉斯立克认为音乐有自律性的观点，但他又认为作品与社会因素交织在一起。就社会意义说，作品的形式结构起着决定性的作用。

阿多尔诺跟卢卡契④在历史哲学方面都接受了马克思的一些

---

① 本书附录一第120页：“他企图从这个开端逐渐写成一本系统的音乐美学。但汉斯立克以后的研究工作使他相信，‘真正有成果的音乐美学只能在深入的历史认识的基础上产生。’因此他转移方向，更多地从文化史方面去考察音乐现象，而不再回到美学方面来。”从这些话可以看出汉斯立克后来也认识到音乐现象的历史、文化和社会意义的重要性。

② 加达茂（Hans Georg Gadamer，1900—），德国哲学家。

③ 阿多尔诺（Theodor W. Adorno，1903—1969），德国哲学家、社会学家、音乐理论家。《美学理论》出版于1970年。

④ 卢卡契（Georg Lukács，1885—1971），匈牙利文学史家、美学家。《美学》，1963年第一版，1972年袖珍节略版。

观点，并把它应用到美学上去。但阿多尔诺跟卢卡契有些不一样，后者仅仅而且主要是应用到艺术的历史，前者则应用到艺术的材料上。卢卡契《美学》的第三部分详细地论述了音乐问题。卢卡契认为音乐是“内心生活的反映”,音乐“模仿被生活所引起的感受”，即它是“映象的映象”。音乐同时有绝对性和相对性，音乐的绝对性，是由于“音乐产生了自己的语言，这种音乐语言的清楚性、反映力、表情强度正巧建立在这一基础上，即音乐没有一种表达生活具体事物的‘符号’，或至少这种符号已极度冲淡了。”(《美学》卷三，111页)

我们只能略为提到这两个有代表性的当代著名美学家，其中之一特别对音乐美学有多种著作和自己的看法。对汉斯立克的形式主义美学，除了认识它的历史渊源（美学史观点）以及它在现代音乐心理学中的发展外，主要还得从马克思主义的观点来进行分析批判。从这两个当代美学家的著作中（当然不仅这两个），我们会得到正面或反面的启发。

一九七九年四月

原　　序

本书的第八版（1891年）比1854年的初版，除了用更合适的开本以及装帧较为雅致外，没有其他改动。这次重版[1]也是这样。费歇尔[2]在重印他的旧作《论梦》时写在论文前的话，也适用于本书的这次重版。费歇尔说，*“我把这篇论文收入这本集子里，没有为它受到的攻击提出辩护。除了一些不重要的订正外，我也没有做修改的工作。假如今天我写这篇文章，也许有些地方就不这么说，也许会解释得更清楚、更谨慎周密些；许多年以后重读一篇旧作，谁会觉得完全满意呢？可是我们也知道，旧作重写往往改坏的多，而改好的少。”

要是我在这里进行论战，对我的著作所引起的一切批评做出答辩，那这本小书会变成一本厚得惊人的书。我的信念没有改变，今天的形势以及鲜明对立的各音乐派别也没有改变。因此读者大概会允许我重复一下本书第三版时附加的一些说明。我非常清楚地意识到这篇论文的缺陷。尽管如此，这本书前几版所受到的意外好评，以及哲学界和音乐界的著名专家们对这本书的令人鼓舞的注意，使我相信：即便这本书在最初出现时有些尖锐而且不连贯，但我的想法却已像种子那样播落在肥沃的土地上了。在格里

---

* 费歇尔《新旧论文集》，斯图加特，1881年，187页。（书中 *为作者原注，下同。）

① 译者所依据的第十二版，是“布赖特科普夫与黑特尔音乐出版社，莱比锡”1918年的重版，作者所指的重版是他生前的最后版本，即第十版。（书中①②③……为译者注，下同。）

② 费歇尔(Friedrich Theodor Vischer，1807—1887)，德国作家、美学家。

尔帕策①论音乐的短文和警句中——诗人死后才出版的——我发现他跟我的见解极其相同，这使我非常惊奇和高兴。他的论断中最有价值的几段我禁不住要在这次重版中引用，至于更详细的讨论，那已经在我写的《格里尔帕策与音乐》一文*中做过了。

激烈反对我的人有时给我加上完全反对一切情感（Gefühl）的莫须有的罪名，但任何没有偏见的、细心的读者不难看出我只是抗议把情感错误地牵涉到科学中去，那就是说，我只是针对那些审美幻想家们，他们自以为在指导音乐家，实际却只是解释他们的音乐的鸦片迷梦而已。我完全同意，美的最后价值永远是以情感的直接验证为根据。但同样我也坚持这个观点，即我们不能从一般普通的感情的申诉中引出什么音乐的规律来。

这个观点是本文的一个方面，否定方面的命题。它首先并且主要地是反对那种广泛流行的说音乐是"表现情感"的看法。我不明白，为什么从这个命题能得出我"要求音乐绝对不许有情感"的结论来。玫瑰发出芳香，但它不是以"芳香的表现"为它的内容的；森林散布阴凉，但它并不"表现阴凉"。我特别反对"表现"（darstellen）这概念，这不是什么无意义的文字上的争辩，因为音乐美学中最重大的错误是从这个概念产生的。"表现"什么东西总是包含着两个各别的、不同事物的观念，其中之一通过我们的特殊行为才能与另一事物联系起来。

盖伯②在下列双行诗**中曾经更直观、更优美地用一个比喻来表达这个关系，这是哲学分析所做不到的：

为什么你不能用语言描写音乐？
因为音乐这一纯粹的要素鄙弃形象和思想。
甚至情感也只是清澈可见的河底，
声音的激流在河上涨落翻滚。

这首美好的警句诗，如果它是诗人受了我论文的影响而写的

---

* 汉斯立克《音乐的驿站》，柏林，德国文学协会出版，1885年，第5版。
** 《新诗集》
① 格里尔帕策（Franz Grillparzer，1791—1872），奥地利诗人，戏剧家。
② 盖伯（Emanuel Geibel，1815—1884），德国诗人。

（我是有理由这样猜想的），那末我的观点，虽然它特别受到富有诗意的人攻击，跟真正的诗意倒还是能融洽相处。

与上述否定的命题相应的是正面的命题：音乐作品的美是一种为音乐所特有的美，即存在于乐音的组合中，与任何陌生的、音乐之外的思想范围（Gedankenkreis）都没有什么关系。本书作者的真实用意是把“音乐美”作为这个艺术的生存问题，作为音乐美学的最高准则加以全面的考察。假如在实际写作中论争性的、否定的一面占了上风，那我希望人们会考虑到当时的特殊情况而予以原谅。我写这篇论文时，未来派音乐的代言人正在大放厥词，这不能不刺激具有我这样信念的人有所反应。我准备着第二版时，恰好又出现了李斯特[1]的标题交响乐，这些交响乐前所未有地更完全把音乐的独立意义取消，它把音乐仅仅作为一种唤起形象的药剂让听众饮服。从那时到现在我们又有了瓦格纳[2]的《特里斯坦》、《尼伯龙的指环》[3]，以及关于“无穷尽旋律”的理论，这种理论把无形式性提高到原则的地位，把音乐看成是一种用歌声和弦乐来唤起的鸦片醉梦，人们甚至专为这个神道在拜罗特[4]建立了一所庙宇。

由于这些现象，我不愿缩短或缓和本文的论争性部分，我希望读者会谅解我的，我甚至更着重地指出：音乐艺术唯一的、永不磨灭的东西是音乐的美，亦即我们伟大的大师们所体现的，以及未来一切时代的真正的音乐创造者们将要培育的东西。

爱·汉斯立克

① 李斯特（Franz Liszt，1811—1886），匈牙利钢琴家、作曲家。
② 瓦格纳（Richard Wagner，1813—1883），德国歌剧作曲家。
③ 《特里斯坦》和《尼伯龙的指环》都是瓦格纳的歌剧作品。
④ 指拜罗特城，在那里建立了瓦格纳歌剧院。

第 一 章

情 感 美 学

音乐美学的研究方法，迄今为止，差不多都有一个通病，就是它不去探索什么是音乐中的美，而是去描述倾听音乐时占领我们心灵的情感。这种研究是完全按照过去的一些美学体系的观点进行的，这些体系只是观察到美的事物所唤起的感觉（Empfindung），而且把美的哲学也称作感觉的学问①。

这种美学，本身就是非哲学的，而把它应用到一切艺术中最轻灵的艺术上去时，就完全带上了感伤的情调；对于多情善感的心灵说这倒是很有味儿，可是渴望知识的人们却从中得不到什么启导。凡是想了解音乐本质的人，他正好希望脱离情感的模糊的统治，而不愿永远被引导到情感上去，——像大多数概论引导我们那样。

我们的时代，有一种推动着一切知识领域的力量，要求对于事物取得尽量客观的认识，这个要求也必然牵涉到美的探讨。要满足这要求，美学必须屏弃从主观情感出发，在事物的整个边缘作一诗意的漫步，又回到情感中去的方法。假如美学不致全部成为幻觉的话，那末至少必须采用接近于自然科学的方法，至少要试图接触事物本身，在千变万化的印象后面，探求事物不变的客观真实。

① Ästhetik（美学），原意为感受学，源自希腊文aisthesis，意思是感受、感知、感觉。汉斯立克原文为“把美的哲学也命名为感觉（aisthesis）的女儿”，因为Ästhetik这个词在德文中是阴性。

诗歌和造型艺术在它们自己的美学探讨和论证中，比音乐艺术在这方面的研究要超越得多。它们的学者已经多半抛弃了那种谬误的见解，即认为只要把一般的、形而上学的美的概念稍加适应就可以得出某一特定艺术的美学来（可是一般的美的概念应用到某一特定艺术上时总会发生一系列新的改变）。那种使特殊美学依赖于一般美学的最高形而上学原则的隶属关系愈来愈行不通了，取而代之的观点是认为：每一种艺术必须从它自己特殊的技术条件来认识，必须从它本身来理解。"体系"逐渐让位给"探索"，而"探索"的坚定不移的原则是：每一种艺术的美的法则是跟这种艺术的材料和技术的特点分不开的*。

其次，语言艺术和造型艺术的美学，以及它们在实践方面的支脉，即文艺批评方面，一般都遵守这个规则：审美探讨的研究对象，首先是美的物体，而不是感受着的主体。

只有音乐艺术似乎还未能达到这一客观的观点。它把理论性、语法性的规则同审美探讨严格地区别开来，把前者弄得尽量地枯燥和理智化，把后者弄得尽量地抒情和伤感化。要把音乐的内容作为一种独特的美的种类来仔细察看，这对于音乐美学说来，迄今为止还是一件力不胜任的工作。所谓"感受"(Empfindung)，还在这里白昼闹鬼似地继续出现。人们始终还是从主观印象方面来观察音乐的美，在书籍评论和谈话中，人们每天都在声言说，只有情绪（Affekt）才是音乐艺术的唯一的审美基础，只有情绪能有权规定音乐判断的界限。

---

* 舒曼①说："一种艺术的美学也就是另一种艺术的美学，只是材料不同而已"。(《文集》卷一，43页。)这句话为害甚大。

格里尔帕策的说法完全不同，他作出下列正确的论断："人们在德国对待艺术最有害的行为是把各种艺术统统包括在一个名称"艺术"的下面。尽管它们之间有着许多共同点，但在所用的手段上、在实践时的基本条件上，它们是绝然不同的。假如我们要确切地说明音乐跟诗艺的基本区别，那末我们必须指出，音乐的作用是先从感官的刺激、神经的游戏开始，经过情感的激动，最后才到达精神的领域，至于诗艺，它开始唤起概念，通过概念影响情感，最后在感官的参加下，达到完善或堕落(Erniedrigung)的最后阶段，二者的途径是相反的。其一是物质的精神化，另一是精神的物质化"。(《全集》卷九，142页。)

① 舒曼（Robert Schumann，1810—1856），德国作曲家，音乐理论家。

人们这样说：音乐不象诗艺那样，不能够通过概念使理智得到娱乐，也不象造型艺术通过可见的形象使眼睛得到娱乐，因此它的使命只能是对人们的情感产生影响。“音乐是跟情感打交道的”。“打交道”这种说法是历来音乐美学的特殊措词之一。音乐和情感的联系是怎样的，一定的音乐作品与一定的情感的联系又是怎样的，这种联系按照什么自然规律产生作用，并且是按照什么艺术法则形成的，关于这些问题，那些与情感“打交道”的人却完全让我们停留在黑暗中。当眼睛逐渐习惯于这种黑暗时，我们才发现，原来在流行的音乐观点中，情感有着双重作用。

第一，音乐的目的和任务据说是激发情感或“优美的情感”。第二，情感被称作是音乐作品所表现的内容。

两个命题的相似处，即在于它们同样是谬误的命题。

我们不能化很多时间去反驳第一个命题，大多数音乐概论一类的书是以这个命题来开宗明义的。“美”是没有什么目的的，因为美仅仅是形式，这个形式要看它的内容怎样，它可以用于各种不同的目的，但它本身并没有其他目的，只有它自己是目的。观看美的事物可能使观看者发生愉快的情感，但是这些情感是与美的事物本身，就其本身而论，并没有什么关系。尽管我把美的事物置放在观看者的面前，并且怀有明确的目的，要让他得到快感，但这个目的是与被置放的事物的美本身，丝毫没有什么关系。美的事物始终是美好的，即使它不产生什么情感，甚至在没有人观看它时也是这样；因此它仅是使观看着的主体愉悦，而不是由于这愉悦才是美的。

就音乐说，上述意义下的目的也是没有的，音乐与我们的情感诚然有着生动的联系，但我们不能因此作出断言说，音乐的审美意义就在于这种联系中。

为了更进一步探讨这个问题，我们必须把“情感”(Gefühl)和“感觉”（Empfindung）这两个概念严格地区别开来——但我们并不反对它们在日常用法中的混淆。

感觉是对某一感性的素质：一个乐音、一种颜色的知觉

(Wahrnehmen)。情感是对我们心灵状态(Seelenzustand)的发扬(Förderung)或抑郁(Hemmung)的意识，即舒适(Wohlsein)或不舒适感(Missbehagen)。假如我用我的感官单纯地知觉到某物的香、味、形、色、音的话，那我说我感觉到(ich empfinde)这些素质；假如悲伤、希望、愉快、憎恨使我的心情显著地超过平素的状态，或下降到平素的状态之下，在这种情况下，我说我在感受着情感*(ich fühle)。

美的事物首先与我们的感官接触。这并不是美独有的路径，所有现象都得通过感官。感觉是审美的愉快感之开始及条件，这是情感的基础，情感必须有某一情境作为前提，有时作为前提的情境是非常复杂的。没有艺术，也能引起感觉；一个单独的音、一种单独的颜色即能引起感觉。如上所述，这两个词被任意混用，尤其在较早的书籍中，我们称作"情感"("Gefühl")的东西，被叫做"感觉"("Empfindung")。按照上述某些音乐作家的意见，音乐的职能是引起我们的情感，使我们时而感到虔诚，时而感到爱情、快乐和悲哀。

可是音乐以及其他艺术都实在没有这一使命。艺术首先是应该表现美的事物。接纳美的机能不是情感**，而是幻想力(Phantasie)，即一种纯观照(Schauen)的活动。

值得注意的是：一些音乐家和早期美学家总是在"情感"和"理智"("Verstand")之间作着对比，好像问题的解决不正巧要在这前所提及的所谓疑难的两端之间寻找。乐曲诞生于艺术家的幻想力，诉诸听众的幻想力。当然，面临着美的事物时，幻想力不

* 较早的哲学家和现代的生理学家都是这样来规定这些概念的，我们觉得这绝对要比黑格尔①学派的说法好：大家知道后者把感觉分为内在的和外来的两种"感觉"。

** 黑格尔已经指出，对艺术所引起的"感觉"(按照我们的术语，应该说"情感")进行探讨，完全达不到明确的结论，而且它恰巧无视真正的具体内容。他说，"能被感觉到的东西总是掩盖在最抽象的、个别的主观形式内，因此感觉的区别也就是完全抽象的区别，不是事物本身的区别"。(《美学》卷一，42页)

① 黑格尔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel，1770—1831)，德国哲学家。

仅在观照，而是有理智地观照，它兼有表象(Vorstellen)和判断(Urteilen)，当然这个判断活动进行得非常迅速，以致我们没有意识到它的逐个的细节，而产生了一种幻觉，好象这是直接地一下发生的事情，其实中间有多种精神的活动作为媒介。“直观”(Anschauung)这个词，原来是指视觉的表象(Gesichtsvorstellung)，但它早被应用到所有感官现象上，而且它也非常符合于注意倾听的活动，所谓注意倾听就是对一些乐音形式的连续观察。在这个活动中幻想力并不是一个封闭的领域：正如它从感性的知觉中接受了生命的火花，同样它也把光迅速地辐射到理智和情感的活动领域。但对美的真正领会来说，理智和情感仅是一些边缘的地区。

听众以纯粹的直观来欣赏一首鸣响着的乐曲，他不应对它感到任何物质的兴趣。让音乐使自己的情绪激动，这种倾向便是一种物质的兴趣。如果美物只是引起单纯理智的活动，那就不是审美的，而是逻辑的活动，假如对情感的影响是美的主要作用，那就更有问题，那是病理的现象了。

所有这些一般美学中早就阐明了的道理，对一切艺术美说，都同样是有效的。如果人们把音乐看作艺术，那就必须以幻想力，而不以情感作为它的审美裁决者。上面那句简单的条件句，我们觉得还是应该加上去的，因为人们极力强调音乐对人的激情(Leidenschaft)所起的镇静作用，以致我们实在不知道，他们是在把音乐作为警察法来谈呢，还是作为教育方法或医疗手段来谈。

但音乐家倒不是错误地认为所有艺术都应该归到情感的名下，他们倒是认为情感只是音乐艺术固有的特色。他们说，音乐有别于其他艺术的地方，正是它有引起听众任意的情绪(Affekt)激动的力量和倾向*。

---

* 要是人们连“情感”跟“感觉”都不加区别的话，那就更谈不到更细致地区分前者的各种类别了：如感性的和理智的情感，情感的持续形式：即情调(Stimmung)；急剧形式：即情绪(Affekt)、爱恋(Neigung)、激情(Leidenschaft)以及后者的特殊色调，如希腊语中的“悲怆”(“Pathos”)和较晚的拉丁语中的“激越”(“Passio”)，这些名词都不加区分地混淆使用，人们仅仅说，音乐是特殊的引起情感的艺术。

我们既不承认这个作用是一般艺术的任务，也不认为它是音乐的本质上的特点。我们确定了幻想力是接纳美的真正机能后，我们说任何艺术都有一种影响情感的副作用。一幅伟大的历史画不是像亲身的经历一样感动我们吗？拉斐尔①的圣母像不是使我们有虔敬之心，布桑②的风景画使我们有漫游的欲望吗？斯特拉斯堡大教堂的景象难道不影响我们的心情吗？如何回答是不容置疑的。关于诗也是这样，甚至有些审美领域之外的活动，如牧师的说教、雄辩术等也会产生同样的作用。我们见到，别的艺术也对情感产生相当激烈的影响。因此假定音乐与其他艺术有原则上的区别，那么这种区别想必应该以对情感影响的强弱程度为根据。这种说法本身已是非科学的，而要决定莫扎特③的交响乐还是莎士比亚④的悲剧，乌兰特⑤的一首诗还是洪梅尔⑥的回旋曲使我们有更强烈的深刻的感受，这是应当让每个人自己去决定的。如果人们说，音乐能“直接”影响情感，别的艺术需要通过概念的媒介，那只是换了一种说法，错误还是存在，因为我们已见到，音乐美也只是在第二线上与情感有关，而幻想力才是直接与音乐美有关的机能。人们在音乐论著中不计其数地提及音乐与建筑艺术的类似，这种类似的确是存在的。可是有理性的建筑家难道会认为建筑艺术是以激起情感为目的，或说情感是建筑艺术的内容么？

任何真正的艺术作品总是会与我们的情感发生某种关系，任何艺术作品都不独占这种关系。因此，假如只是一般地通过它对情感的影响来描述音乐，那末关于音乐的美学原则我们一点也没有说出什么决定性的东西来。正如通过饮酒并不能探索出酒的本质来一样。问题完全在于音乐如何以它的特殊方式来唤起这种激

① 拉斐尔（Raffael Santi，1483—1520），意大利文艺复兴时代的画家。
② 布桑（Nicolas Poussin，1593—1665），法国风景画家。
③ 莫扎特（Wolfgang Amadeus Mozart，1756—1791），奥地利作曲家。
④ 莎士比亚（William Shakespeare，1564—1616），英国戏剧家。
⑤ 乌兰特（Ludwig Uhland，1787—1862），德国诗人。
⑥ 洪梅尔（Johann Nepomuk Hummel，1778—1837），奥地利钢琴曲作曲家。

情来。因此，我们不能停留在音乐现象的第二线的、模糊的情感作用上，而应该深入到作品的内部，并且从作品自身机制的规律来解释作品的印象所具有的特殊力量。一个画家或诗人再也不会认为只要研究一下他所画的风景画或所写的剧本唤起了什么“情感”，就已对自己的艺术美作了清楚的解释：他是会探索一种必然的力量，为什么他的作品使人喜爱，并且为什么恰巧以这种方式，而不是以其他方式使人喜爱。我们下面将会见到，这种探讨，在音乐艺术中要比别的艺术困难得多，并且只能探讨到某一深度而不能再往下去，可是音乐评论家绝不能以此为理由，来直接混淆情感的激动和音乐的美，而不用科学的方法把它们尽量分开处理。

情感根本不能作为审美规律的基础，此外，关于音乐感受的稳定性，我们也要提出一些重要的反证。我指的不止是那些传统习惯的束缚，这些束缚使我们的感受和想像往往从歌词和标题以及别的偶然性的联想中接受一定的方向，特别在宗教音乐、军乐和戏剧音乐中是如此，而我们把这种方向错误地解释为由于音乐本身的特质所导致的。从根本说，一首乐曲与它所引起的情感波动之间并不存在一种绝对的因果关系，我们的情调是跟我们的经验和印象的不断变化的观点而转变的。在今天，时常几乎不能理解的是，为什么我们的祖父辈会把某一乐音系列（Tonreihe）正好当作某一激情的相应表现。比如说莫扎特、贝多芬①和威柏②的许多作品，刚出现时在听众心上所产生的效果与它们今天的效果迥然不同，这一点就是一个证明。莫扎特有那么多的作品当时被称为最有热情、最炽烈、最为奔放，是音乐情调描绘方面可能达到的顶峰。人们把海顿的交响乐中洋溢着舒畅愉悦的心情，与在莫扎特*音乐中迸发着的激烈的热情、严肃的斗争和尖锐的痛苦

---

* 尤其是罗赫立茨③说了一些我们今天看来很奇怪的关于莫扎特器乐作品的论点。这个罗赫立茨把威柏降A大调奏鸣曲中媚人的小步舞幻想曲，称为“一个热情的、激动的心灵在不停地倾注，同时又是值得惊奇地稳定的组合”。

① 贝多芬（Ludwig van Beethoven，1770—1827），德国作曲家。

② 威柏（Karl Maria von Weber，1786—1826），德国歌剧和钢琴曲作曲家。

③ 罗赫立茨（Johann Friedrich Rochlitz，1769—1842），德国音乐理论家。

对比。二三十年后人们在贝多芬和莫扎特之间又作出完全一样的区别。贝多芬取代了莫扎特的地位，作为激烈奔驰的热情的代表，而莫扎特则高升到海顿① 的奥林比亚神的古典地位。类似的观点变化，任何一个细心观察的音乐家在漫长的生涯中都会在自己身上体验到。尽管情感上的反应已有所不同，可是对许多曾经产生过激烈印象的作品在音乐上的评价，以及它们的独创性和美，在今天还给与我们的审美享受，这些却始终没有什么改变。音乐作品与某些情调之间的相互关系因此并不是永远或到处存在的，不是必然或绝对是这样的，这种关系要比别的艺术中容易起变化得多。

如此说来，音乐对情感的影响既不是必然的，也不是音乐所特有的，更不是稳定不变的，可是一个现象必须具备这些条件，才能成为审美原理的基础。

音乐所唤醒的强烈的情感本身，以及音乐使似梦非梦的人们沉浸其中的所有甜美和痛苦的情调：我们不愿意完全贬低这些东西的价值。艺术能够不通过世俗的原因，而是好象天赐的恩宠似地来激动我们的心情，艺术的这种力量正是世界上最美好的、有益身心的神奇事迹之一。我们只是反对把这些事实非科学地用作美学原理的依据。音乐可以引起高度的快乐和悲伤；确实是这样。但是中了头奖，或是知道朋友病入膏肓不是能激起更强烈的快乐和悲伤么？如果我们到底不愿因此就把彩票当作交响乐，或把医生的报告当作序曲一类的东西，那么我们也就不该把事实上的确会引起的激情当作音乐艺术的、或某一特定乐曲的美学上的特色。问题的唯一关键是，这种激情是通过什么特殊的方式由音乐引起来的。我们在第四和第五章将仔细地观察音乐对情感的作用，把它们之间奇特的关系加以正面的研究。可是在这篇论文的开端，作为对一个非科学原则的抗议，我们必须极尖锐地把否定的一面提出来。

---

① 海顿（Joseph Haydn，1732—1809），奥地利作曲家。

据我所知，黑尔巴特[1]（在他的《百科全书》第九章中）是最早攻击音乐中的情感美学的人。他反对对艺术作品的“乱解释”，接着他说道：“几千年来，详梦者与占星家不愿意承认，做梦是由于人的睡眠，星辰位置的变动是由于它们的转动。甚至有很好音乐知识的人一直到今天还在重复说音乐是表达情感的，好象音乐可能激起的情感，并且因此也可以说能通过音乐来表达的这种情感，是单对位法和复对位法的一般原理的基础，而这些原理却是音乐的真正本质所在。过去的艺术家们曾经发展过赋格曲的各种可能形式，这些艺术家想表达些什么呢？他们一点也不想表达什么东西；他们的思想不是外向的，而是深入到艺术的内部本质的；但专门寻找意义的人，正是暴露他们对内在事物的畏怯，和对外表假象的爱好”。可惜黑尔巴特没有把这个偶然提出的反对意见详细地论证说明，并且除了这一条精辟的意见之外，他还发表了一些关于音乐的错误说法。不管怎样，上面引证的话没有受到应有的注意，我们即将谈到这一点。

附注。就我们现在的目的说，在谈起反对的论点时，几乎不需要提到作者的名字，因为这些论点不是什么独特的观点的产物，宁可说它们是一般化的传统思想方式的表现。但为了让读者略为见到这些原理的广泛势力，我们从大量可以引证的新旧音乐作家的这种论点中选择了一些放在这里。

麦梯生[2]：“我们必须假定每一旋律都有一种（如果不多于一种的话）心情波动作为它主要的目的”。（《完善的乐队长》，143页）

奈特哈特[3]：“音乐的最终目的是，通过乐音及其节奏，比最

---

① 黑尔巴特（Johann Friedrich Herbart，1776—1841），德国哲学家、教育学家、美学家。

② 麦梯生（Johann Mattheson，1681—1764），德国启蒙时代音乐理论家。

③ 奈特哈特（Johann Georg Neidhardt，17世纪末——1740），德国音乐理论家。

好的演说家还好地引起各种激情”。(《平均律》序言)

福尔克尔[1]认为：“音乐的音型跟诗艺和演说中的辞藻是一样的，那就是说，它们是感觉和热情的各种不同的表现方式”。(《论音乐的理论》，哥廷根，1777年，26页)

摩塞尔给音乐的定义是“用有条理的乐音来表达一定的感觉的艺术。”

米夏艾立斯[2]：“音乐是通过乐音的调节来表达感觉的艺术。它是激情的语言”，等等。(《论音乐的精神》第二篇，1800年，29页)

马尔布尔格[3]：“作曲家工作时应该给自己规定的目的是，摹仿自然……随自己的意欲而引起热情。……按照生活来描写灵魂的波动和心灵的爱恋”。(《音乐评论员》第一卷，1750年，第40篇)

海因塞[4]：“音乐的主要和最终的目的是热情的摹仿，或说得更好些，是热情的引起”。(《音乐对话》，1805年，30页)

恩格尔[5]：“一首交响曲、奏鸣曲等必须包含一种热情的实现，这种热情又可分化为各样的感觉”。(《论音乐的绘画》，1780年，29页)

克尔恩贝尔格[6]：“旋律(主题)是感觉的语言中的一个明瞭的句子，它使易感的听众感受到产生这个乐句的心情状态”。(《纯粹乐句的艺术》第二部，152页)

皮瑞尔[7]的《百科全书》第二版：“音乐是通过优美的乐音来表达感觉和心灵状态的艺术。它高于诗艺，诗艺只能表现理智

---

① 福尔克尔(Johann Nikolaus Forkel，1749—1818)，德国音乐理论家，巴赫传作者。

② 米夏艾立斯(Christian Friedrich Michaelis，1770—1834)，德国哲学家、美学家。

③ 马尔布尔格(Friedrich Wilhelm Marburg，1718—1795)，德国音乐评论家。

④ 海因塞(Wilhelm Heinse，1746—1803)，德国小说家、艺术评论家。

⑤ 恩格尔(Johann Jacob Engel，1741—1802)，德国作家、美学家。

⑥ 克尔恩贝尔格(Johann Philipp Kirnberger，1721—1783)，德国音乐理论家。

⑦ 皮瑞尔(Heinrich August Pierer，1794—1832)，德国出版家。

能认取的情调，而音乐却表达完全不可解释的感觉和预感。”

席林[①] 的《音乐百科全书》中“音乐”条下也是同样的解说。

考赫[②] 给音乐的定义是“通过乐音来表达感觉的一种愉快游戏的艺术”。(《音乐辞典》，“音乐”条)

安德烈[③]：“音乐是产生乐音的艺术，乐音是描写、引起和培养感觉和热情的”。(《音乐教材》卷一)

苏尔策尔[④]：“音乐是通过乐音来表达热情的艺术，正如在语言中通过词句来表达热情一样”。(《艺术的理论》)

倍姆[⑤]：“琴弦上和谐的乐音引起的不是理智的活动，也不是理性的活动，而只是情感能力的活动”。(《音乐的美的分析》，维也纳，1830年，62页)

韦伯尔[⑥]：“音乐是通过乐音来表达感觉的艺术”。(《作曲艺术理论》第二版，卷一，15页)

韩特[⑦]：“音乐是表现感情的。每一情感、每一心情状态本身就有自己的特殊音调和节奏，因此，在音乐中它们也各有特殊的音调和节奏”。(《音乐美学》第一卷，1837年，24节)

阿马德奥斯·奥托狄达克特：“音乐的源泉和根源是内心情感和感觉的世界。和谐的乐音(！)不是为理智而发的，理智只能描写和分析感觉……和谐的乐音诉诸性情”等等。(《音乐警句录》，莱比锡，1857年，329页)

菲尔摩·贝利尼：“音乐是利用乐音来表现感觉和热情的艺术”。(《音乐手册》，米兰利考第，1853年)

梯尔希[⑧]的《普通美学》(柏林1848年)，第18节，101页：“音

---

① 席林 (Gustav Schilling, 1803—1881)，德国音乐辞典编辑者。

② 考赫 (Heinrich Christoph Koch, 1749—1816)，德国音乐理论家。

③ 安德烈 (Johann Anton André, 1775—1842)，德国作曲家、音乐理论家、出版家。

④ 苏尔策尔 (Johann Georg Sulzer, 1720—1779)，德国哲学家、美学家。

⑤ 倍姆 (Joseph Böhm, 1795—1876)，德国小提琴家、教师。

⑥ 韦伯尔 (Franz Gottfried Weber, 1779—1839)，德国音乐理论家。

⑦ 韩特 (Ferdinand Gotthelf Hand, 1786—1851)，德国语文学家、美学家。

⑧ 梯尔希 (Friedrich Thiersch, 1784—1860)，德国语文学家、教育家。

乐是通过乐音的选择和结合来表达或激起内心的情感和情调的艺术”。

阿·封·多麦尔的《音乐的基础》(莱比锡1862年)：“音乐的任务：音乐应该唤起情感，并且通过情感唤起某些观念来”。(174页)

里查德·瓦格纳《未来的艺术作品》(1850年，《文集》卷三，99页，它处亦然)：“心灵的器官是乐音，心灵的艺术意识的语言是音乐”。瓦格纳对音乐的定义在他后来的文章中无疑地更朦胧不清了；在这些文章中，音乐根本就等于“表现的艺术”(《歌剧与戏剧》文集，卷三，343页)，音乐作为“世界的理念(“Idee der Welt”)似乎有能力在最直接的启示中去了解事物的本质”等等。(《贝多芬》，1870年，第6页起。)

第 二 章

“情感的表现”不是音乐的内容

音乐所表现的内容就是情感，这种提法是把情感称作音乐效果的最后目标这一理论的引伸，同时又可以说是这一理论的补充。

对一种艺术进行哲学的探讨，必然会引起关于这种艺术有什么内容的问题。各种艺术具有不同的内容，并且随着内容的不同，造形也基本不同，这是它们依附不同的感官的必然结果。每一种艺术具有它自己的观念范围，它用自己的表达手段，如乐音、词句、色彩或石头等，来表现这些观念。因此可以说，具体的艺术作品是作为感性现象的美来体现一定的观念。这一定的观念，和体现它的形式，以及二者的统一，是“美”的概念的条件，任何艺术的科学探讨都不能离开这些条件。

诗或造型艺术作品的内容可以用词句来表达并用概念来解释。我们说：这一幅画表现一个卖花姑娘，这一个雕刻表现一个古代的斗士，那一首诗表现罗兰① 的事迹。这类确定的内容以或多或少的完善程度体现在艺术现象中，而我们就以此来评价一件艺术作品的美。

人们相当普遍地把人类情感的全部范围称作音乐的内容，因为他们认为情感与概念的明确性是互相对立的，所以他们相信这就是音乐与诗和造型艺术的区别。按照这个说法，乐音和乐音的艺术组合只是材料，只是表现的手段，作曲家通过这些手段表现

① 罗兰，欧洲中古史诗中的主人公，查理大帝的侍从，阵亡于西班牙。

了爱情、勇敢、虔诚、喜悦等。这些丰富多样的情感就是理念（Idee），它化身为一些音响，以音乐作品的方式诞生于人间。我们听到动人的旋律或耐人寻味的和声时，使我们欣喜或激昂的，不是旋律与和声本身，而是它们所代表的事物：柔情的窃窃私语或战斗豪情的风暴。

为了建立牢固的基础，我们必须先把这些旧有的比喻毫不吝惜地加以清理：窃窃私语？这是有的；——但不是"爱慕"的窃窃私语；风暴？的确有的，但不是"战斗豪情"的风暴。音乐的确有这样或那样的声音；它能窃窃私语，也能作出暴风雨或沙沙的声音，——但只是我们自己的心情把爱憎带了进去。

表现确定的情感或激情完全不是音乐艺术的职能。

情感并不是孤立地存在于心灵中，好象可以用一种艺术把它从心灵里提取出来，而这种艺术却无法表现其他的精神活动。相反地，情感是以生理和病理状态为其先决条件。它是以观念和判断，即理智和理性思维的全部领域，也就是被人们看作是情感的对立面的那个领域为依据的。

是什么使情感成为某一特定的情感？使它成为渴慕、希望、爱情呢？也许只是内心波动的强弱么？不是的。不同的情感可以有同一的强度；同一情感，可以因人、因时，而强弱不同。只有在一系列的想像（Vorstellungen）和判断的基础上——这些想像和判断在强烈感受的顷刻也许没有被意识到——我们的内心状态才可能凝结为某一特定的情感。希望的情感是与想像一个未来的、比之现今更幸福的情况分不开。忧伤则是把过去的幸福与目前情况相比较。这是一些非常确定的想像和概念，没有这些东西，没有这种思想的材料，就说不上我们目前的感受是"希望"或"忧伤"，造成这些情绪的，正是思想的材料。如果把它抽掉，那末留下来只是一种不确定的波动，或者只是一般的快感或不快的感觉。没有某个被爱者的形象，没有那种要使之幸福并企图赞美和占有这个对象的愿望，就不能设想什么爱情。不单是心灵的波动形式，而是这种波动所具有的概念核心，它的真实的、历史的内

容才能使它成为爱情。就它的力度说，它可以是温柔的，也可以是暴风雨似的，它可以是愉快的，也可以是痛苦的，在各种情况下表达的却都是爱情。仅从这点来看，就足可说明，音乐只能表达那些各种各样附加的形容词，而绝不能表达名词本身，即爱情本身。一种确定的情感（热情、激情）从来也不会没有真实的历史内容而存在着的，而历史的内容只有通过概念才能予以说明。显然，音乐作为“不确定的语言”是不能重现概念的——那末音乐不能表达特定的情感这一推论在心理学上岂不是无法否认么？而情感的明确性恰恰正是由于它的概念的核心。

可是为什么音乐还是能引起（不是必然会引起）忧伤、欢乐等情感来呢，这个问题我们以后在谈到音乐的主观印象时，还要加以探讨。上面我们只是从理论上来确定，音乐是否有能力去表现某一明确的情感。对这个问题我们给予否定的答复，因为情感的明确性是与具体的想像和概念分不开的，而后者不属于音乐造形范围之内。——相反地，有一类观念可以用音乐的固有方式充分地表现出来。那就是一切与接受音乐的器官有关的，听觉可觉察到的那些力量、运动和比例方面的变化，即增长和消逝、急行和迟疑、错综复杂和单纯前进等一类观念。——此外，一首音乐作品的审美表情，可以用优美、温柔、激烈、刚强、纤丽、清新等言词来形容，这些观念都可以在乐音的组合中找到相应的感性表现。因此我们可以直接利用这些形容词来描写音乐的形象，而不需要联想到这些词对人类内心生活所具有的伦理上的意义，这种伦理意义被人们通过习惯的观念联系不加思索地应用到音乐上去，甚至时常与纯音乐的属性私下混淆起来。

作曲家所表现的观念（Idee），首先和主要的是纯音乐性的观念。在他的幻想中出现一支明确的、优美的旋律。这旋律只代表它自己，不代表别的东西。但是，正如任何一个具体现象那样，总是指向较高一级的属类概念，指向最先充实这个现象的观念，并且愈来愈高地一直到达绝对理念，同样地音乐的观念也是这样。例如一曲刚演奏完的、平静和谐的柔板可以优美地体现出

平静和谐的一般观念。习惯于把艺术观念与人类自己的内心生活联系起来的一般幻想力，又把这个结束了的乐曲提高一步，比如说，把它解释成为表达了一种平静下去的顺从的心情，或者随即又可能把它提高为极乐世界永恒宁静的预感。

诗和造型艺术首先也只是表现一件具体事物。一幅卖花姑娘的图画只能间接地表示少女的满足和朴素那类较为一般性的观念，一片积雪的墓地只能间接地表示尘世倏忽的观念。同样地，听者也能从某一乐曲中听出青年的那种知足的观念来，从另一乐曲中听出人生空幻的观念来，当然这种解释比起图画的解释来是极不可靠，可能是随便臆想的；但正如这些抽象的观念不能说是图画的内容，同样，也不能说它们是音乐作品的内容。至于说乐曲表现了"倏忽无常的情感"或者"少女知足自乐的情感"，那是更谈不到了。

有些观念可以完善地通过音乐艺术来表现，但这些观念依然不能说作为情感在音乐里出现，反过来说，有这样一些复杂的激动人心的情感，它们却没有什么音乐能表现的观念作为相应的标识。

假如音乐不能表现情感的内容，那末它能表现情感的哪一方面呢？

它只能表现情感的"力度"(das Dynamische)。音乐能摹仿物理运动的下列方面：快、慢、强、弱、升、降。但运动只是情感的一种属性，一个方面，而不是情感本身。人们一般认为：如果说，音乐不能标志情感的客观对象，但它能标志情感本身，认为这种提法就已经把音乐的表现能力加以足够的限制了。比如说，音乐不能标志爱情的客观对象，但能标志"爱情"。而事实上音乐连这个能力也没有。它能描写的，不是爱情，而是一种运动，即爱情或其他激情发生时的运动，而且永远是这个激情的性质中不重要的一面。"爱情"和"道德"、"不朽"一样，也是一个抽象的概念。我们并不需要音乐理论家们来告诉我们说，音乐不是表现抽象的概念的，因为根本这不是任何艺术的事。只有观念，即活

的概念，是艺术体现的内容，这是显然的*。但象爱情、愤怒、恐惧等一类观念也不能在器乐作品中体现出来，因为这些观念与优美的乐音组合间没有必然联系。那末这些观念的哪一方面是音乐实际上能有效地掌握的呢？是运动的一面（当然是广义的运动，它包括各个乐音或和弦的强弱变化方面）。这个运动是音乐和情感状态的共有因素，音乐能创造性地以无数的差别和对比来塑造这个因素。

在对音乐的本质和效能的探讨中，运动的概念素来是特别被忽视的，但我们看来，它是最重要、最有收获的概念。

此外，音乐似乎在描画某些内心状态时，它具有象征性的意义。

象颜色一样，各个单独存在的乐音本身原来就有象征性的意义，它独立于任何艺术企图，并且在任何艺术企图之前，这个象征意义即已存在着。每一种颜色透露着独特的个性，它不是一个单纯的、由艺术家安排的数字，而是一个力量，这个力量生来就与某些情调有同感的联系。谁都知道那些关于颜色的解释，有些是普通简单的说法，有些是富有诗意的才子巧妙地想出来的。我们把绿色和希望的情感，把蓝色和忠诚联系起来。罗森克朗茨①把橙色看作"文雅威严"，把紫罗兰色看作"市侩的亲切"等等。（《心理学》，第二版，102页）。

同样地，音乐的原始材料：如调性、和弦、音色等本身也各具有自己的特性。在音乐各要素意义的解释方面，不乏其人；舒巴特②关于各种调性的象征性意义的说法，颇有特色，可与歌德关于颜色的解释媲美。可是这些要素（乐音、颜色）在应用到艺术上时完全遵照别的规律，而不是看它们孤立出现时的效果。正

---

* 费歇尔（《美学》，十一节注）把明确的观念解释为生活的领域，即观念的实际存在被设想为符合于其概念时是如此。因为观念永远标志着在其现实中完美无缺地存在着的概念。

① 罗森克朗茨（Karl Rosenkranz，1805—1879），德国哲学家、心理学家。

② 舒巴特（Christian Friedrich Daniel Schubart，1739—1791），德国诗人、音乐家、音乐美学家。
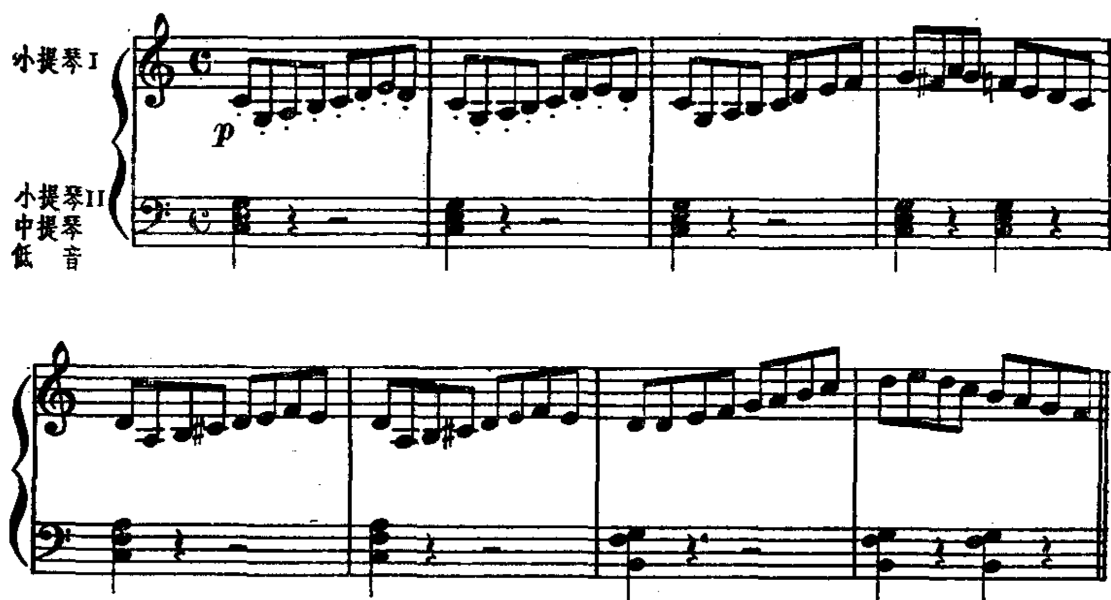
如在一幅历史画上，并不是红色总是表示欢乐，白色总是表示纯洁，同样地在交响乐中不是所有的降A大调都能引起狂热的情调，也不是所有的b小调都能引起愤世嫉俗的情调，也不能说三和弦总是表示惬意，减七和弦总是表示绝望。在美感的园地里这种原始的独立性在更高法则的共同性下中和化了。这种天然关系绝不能说有“表达”或“表现”的功能。我们说它有“象征性的意义”，因为它不能直接表现内容，它始终是一种与内容根本不同的形式。如果说我们在黄色中看到嫉妒，在G大调中看到愉快，在扁柏中看到哀悼的话，那么这种解释只是因为跟这些情感的某些方面有着生理和心理上的联系，但这种联系只存在于我们的解释中，而不存在于颜色、乐音、植物本身。因此我们既不能就和弦本身说，它表现某一情感，更不能说在艺术作品的组合体中某一和弦表现某一情感了。

除了运动的相似性和乐音的象征性外，音乐没有别的手段来达到它所谓的目的。

如果说音乐不能表现确定的情感，这一事实很容易从乐音的本性推论出来，那末几乎不可理解的是：这个认识没有更迅速地通过经验的途径到达大众的意识中去。当某人在一首器乐曲中听出那么多使情感共鸣的音响来时，那要请他用清楚的理由指明，一种什么样的激情是这首乐曲的内容。我们必须做一个试验。——让我们听一听贝多芬的《普罗米修士》序曲吧！一个注意倾听的艺术爱好者在序曲中连贯地听到的东西，大约可以描写如下：第一小节的乐音掉落到下四度之后又迅速而轻悠地往上回升，第二小节完全是重复第一小节；第三、四小节只是以更大的幅度做了同一的进行，往上跃起的喷泉似的水珠又滴落下来，后四小节展开同一音型和同一音型组合。在听众的意识中建立了旋律的第一第二小节之间的对称性，前二小节与后二小节之间的对称性，以及前四小节的大弧线与后四小节的同样幅度的相应弧线之间的对称性。表示节奏的低音，在前三小节中每小节开始时打一下，第四小节打了二下；同样在下四小节中也是这样。在这一点上第四

小节与前三小节之间有所不同，而通过后四小节中的重复，这个差异也获得了对称性，在原来的平衡中出现了新的悦耳的特征。主题的和声也显示了一个大弧线与二个小弧线之间的呼应：前四小节中的C大调主三和弦与五、六两小节中的二和弦以及七、八两小节中的五六和弦相应。旋律、节奏以及和声三者之间的相互呼应产生了一幅匀称而又富有变化的图画，这幅图画通过各种不同乐器的音色和乐音的强度的变化而得到更丰富的明暗对比。

附：谱例一



除了上述的内容外我们看不出主题有什么别的内容，更说不上它表现什么情感，或者在听众心中必然会激起什么情感了。这种剖析当然使红颜玉貌化为枯骨，它能把所有的美，但也能把所有的虚假的解释摧毁。

任何其它器乐曲的主题跟这一偶然选择的动机有着同样的情况。很多音乐爱好者认为早期的“古典”音乐跟情感是有距离的，但这只是早期古典音乐的特征，他们开始就承认，巴赫① 的《十二平均律钢琴曲》的四十八个赋格和前奏曲中，可以说没有一首是具有一种可称作内容的情感的。虽说这种区别只是业余音乐爱好者的主观见解，这种区别的来源是由于早期音乐中更容易看出

① 巴赫（Johann Sebastian Bach，1685—1750），德国作曲家。

音乐只是以自己为目的，解说比较困难，人们对解说的兴趣也不大，尽管这种区别只是业余音乐爱好者的主观见解，但足以证明音乐不是必须唤起情感，也不是必须以情感为对象。整个复调音乐就被取消了。但如果把历史上和美学上已经确立的伟大的艺术种类排除在外，才能使某一理论能够立足的话，那末这种理论就是错误的*。一只船即使只有一个漏洞，也必然会下沉。要是有人觉得这还不够的话，就让他把整个船底打掉吧！让他弹一弹莫扎特或海顿的任何一部交响曲的主题，贝多芬的慢板、门德尔松[1]的诸谑曲、舒曼或肖邦[2]的钢琴曲的主题吧，这是我们内涵最丰富的音乐的主体；或者弹一下奥柏[3]、多尼采蒂[4]、弗罗托[5]的最通俗的序曲动机吧。谁敢充满信心地说某一情感是这些主题的内容呢？有人会说这是"爱情"。可能是对的。第二人却认为是"渴望"。也许是这样。第三人感到的是"虔敬"。没有人能说他不对。这样继续说下去。如果没有人知道，主题表现的是什么东西，那末怎么能说它表现某一确定的情感呢？关于乐曲的美和优点，大家会有一致的意见，可是关于内容，意见就各不相同。只有清楚明白地把内容呈示出来，把它"展现"在我们眼前，这才可以叫作表现。怎么能把最不确定的、有多种意义的解释可能、并且引起永久争论的要素称作某一艺术所表现的东西呢？

我们故意选择器乐曲作为例子。只有对器乐音乐的论断才能适用于音乐艺术的本质。要探索音乐的一般规定，即标志音乐的本质、本性，和确定它的界限、方向的东西，只能以器乐音乐为对象。凡是器乐音乐不可能做的事，也绝对不能说音乐能做到。

---

* 当然史必达[6]这一类巴赫学者做着相反的事情，他们不是替大师驳斥这种理论，反而用雄辩的、情感泛滥的言词来解说他的赋格和组曲，正象一个巧妙的贝多芬学者解说贝多芬的奏鸣曲时所做的那样。

[1] 门德尔松（Felix Mendelssohn-Bartholdy，1809—1847），德国作曲家。

[2] 肖邦（Frédéric Chopin，1810—1849），波兰作曲家。

[3] 奥柏（Daniel François Auber，1782—1871），法国作曲家。

[4] 多尼采蒂（Gaetano Donizetti，1797—1848），意大利歌剧作曲家。

[5] 弗罗托（Friedrich von Flotow，1812—1883），德国歌剧作曲家。

[6] 史必达（Julius August Philipp Spitta，1841—1884），德国音乐史家、巴赫传作者。

因为只有器乐音乐才是纯粹的、绝对的音乐艺术。不管人们在价值和效果上更推崇声乐或推崇器乐——这是一种不科学的做法，多半出于一些外行者的偏见——但人们始终必须承认，音乐艺术的概念不能在为歌词谱写的乐曲中得到纯粹的表现。声乐作品中乐音的作用跟词句、情节和舞台美术的作用不能绝然分开，对各种不同艺术的评价也就不能严格地区分开来。在谈到音乐的“内容”时，我们甚至必须排除带有标题或说明的音乐作品。音乐与诗歌的结合，增强了音乐的力量，但没有扩大它的界限*。

---

* 盖尔维奴斯①在《亨德尔②与莎士比亚》一书中（1868年）重又提出了声乐与器乐的优劣问题：他说，“歌唱艺术”是真正的艺术，“弹奏艺术”是“离开了内心的事物堕落到外表事物的艺术”，是一种引起生理上的刺激的物理手段；尽管盖尔维奴斯用尽了他的机智，却只证明一个博学的亨德尔信徒也能在音乐的本质问题上陷入离奇的错误。没有人比菲尔迪南·席拉尔③更恰当地反驳了这些错误，我们摘录他对盖尔维奴斯著作的评论中几段很中肯的话：“词句与乐音的配合有多种不同的方式。从最简单的半唱半说的宣叙调到巴赫的合唱曲或莫扎特歌剧的终曲——这是多么辉煌的一系列组合形式。只有在宣叙性的场合，不管是一个独立出现的宣叙调，或者只是插在歌咏中的一个惊叹声，歌词和音乐才是以同等的力量感动听众的。但只要音乐显示它的全部本质，那原来万能的词句，就会远远落在后面。要找证据那真是（我想说不幸地）太容易了。最坏的诗，配上优美的音乐，几乎不会减少乐曲所给与的快感，但最伟大的诗歌杰作对枯燥乏味的音乐，却起不了一点支持的作用。我们阅读一部清唱剧的歌词时，不感到什么兴趣；我们几乎不能理解，为什么一个天才的音乐家能够从这里取得题材，创造出使听觉和心灵几小时为之神往的音乐来。还有一件事，在大多数情况下，听众不可能同时理解词句和旋律。语言中组成词句的惯用音响，必须在我们脑海中迅速连结起来，并且通过记忆的控制，然后才能为我们所理解。可是音乐从第一个音符起就吸引住听众，带着他走，不让他有时间或可能，来回忆听过的段落。”席拉尔又说：“无论我们倾听一首最质朴的民歌，或成千歌喉咏唱的亨德尔的《哈利路亚曲》，吸引我们或鼓舞我们的，在第一例中，旋律的魅力象一朵含苞欲放的花蕾，在第二例中，是全部音乐世界的一切要素，综合地显示它们的宏伟力量。至于说前者在说可爱的姑娘，后者在说天国，这并不使最初的、直接印象有所增强；这是一种纯音乐性的印象，即使我们不理解或不可能理解词句的意义，这种印象还是会产生的。”《我们时代的音乐生活》第二辑，莱比锡1871年，第40页起。

① 盖尔维奴斯（Georg Gottfried Gervinus，1805—1871），德国史学家、文学史家。

② 亨德尔（Georg Friedrich Händel，1685—1759），德国作曲家，1711年后定居伦敦。

③ 菲尔迪南·席拉尔（Ferdinand Hiller，1811—1885），德国作曲家。

声乐作品是一个难以分割的融合物，要确定融合物中各个因素的比例大小，是不可能的。我们讲诗歌的作用时，没有人想强调歌剧作为例证；同样地，在确定音乐美学的基本规定时，也不应该强调歌剧，只是对后一种情况，必须具有更高度的克制力，而不是更高度的判断力。

诗是素描，声乐替它着上彩色*。我们已经认识到，音乐要素好像一些非常绚丽、柔嫩的色彩，此外它们还具有象征性的意义。一首平庸的诗也许可以通过音乐成为最由衷的内心流露。可是在一首歌曲中，表现事物的，并不是乐音，而是歌词。在绘画中，被表现的对象，并不决定于色彩，而是决定于素描。我们请听众运用他们的抽象能力，想象一支很有戏剧效果的旋律，抛开一切诗的目的，从纯音乐的观点来想象它。比如有一支表现愤怒的很有效果的戏剧性旋律，它除了表示一种急速、狂热的运动外，没有什么别的心理表现了。同一旋律也许可以同样恰当地用于热烈激动的爱情的词句，那就是说，可以用来解释刚好与愤怒相反的

---

* 这个熟知的比喻用在这里是恰当的，用这比喻时，不是从任何审美要求出发，而只讲音乐与歌词的一般的、抽象的关系，也就是说，我们所问的是，在规定内容（对象）的问题上，起着独立主要作用的，究竟是这两个因素的哪一个。可是一旦我们不问作品所做的是什么，而问它是如何做的，这个比喻当然就不再恰当了。仅仅在逻辑的（我们几乎说“法律的”）意义下歌词是主要的，音乐是从属的，而作曲家应达到的审美标准却高得多了，即作品必须具有独立的（同时当然又符合歌词的）音乐的美。假如不是抽象地问，音乐处理歌词时所做的是什么，而是问，音乐实际上应该如何做，那末音乐跟诗歌的依赖关系，就不能象素描者给着色者所规定的那样，限止于这种狭小的范围内了。格鲁克①反对意大利人的过度迁就旋律，他的反应是强烈而又必要的，但他没有返回到适中的位置，而是倒退至另一极端（正如理查德·瓦格纳今天所做的那样），那时起，歌剧《阿尔赛斯特》的献词中所提的论点：歌词“正如布局匀称的素描”，音乐的任务只是替它着上色彩，这个论点不断被人们象经文似地背诵着。假如音乐仅仅是替诗歌涂上颜色，而不是在宏伟得多的意义下处理诗歌，假如它不提供什么新事物——本身又是素描，又是颜色——假如它不显示自己独特的美，舒放自己的枝叶，使词句只作为它的藤架，那末它至多达到了学生习作或业余游戏的阶段，还绝对没有攀登艺术的顶峰。

① 格鲁克（Ritter Christian Willibald von Gluck，1714—1787），德国歌剧奠基人。

情绪。

奥菲欧的咏叹调：

“我失去了欧里狄西，

我的不幸无与伦比。”

成千人（连卢梭① 也在内）听了这支曲调为之流泪，当时有个名叫鲍亚埃的与格鲁克同时代的人却说道，人们可以一样地、甚至恰当得多地把相反意义的词句放在这个旋律下面：

“我找到了欧里狄西，

我的幸福无与伦比。”

我们把咏叹调开头一段的谱例放在下面，虽然只是简要地添上钢琴伴奏，可是完全按照意大利原文总谱：

谱例二

Vivace

Orfeo.

Che fa- rò Sen-za Euri- di- ce! dove an-drò senzá il mio

ben! Che fa- rò dove an- drò; che fa-

rò senz' il mio ben, do-ve an- drò senz' il mio ben.

① 卢梭（Jean Jacques Rousseau，1712—1778），法国哲学家、作家、社会批评家。

在这个谱例上，我们并不认为作曲家是完全无可非难的，音乐确实还有更确定的音调来显示极度的悲伤。但是我从几百个例子中选中了这一个，首先因为它出自一个被认为有着最准确的戏剧表现手法的大师之手，其次是因为几代的人都认为这支旋律表现了极度痛苦的情感而为之惊叹，这种痛苦其实是跟旋律配合的词句所说出的。

但即使是更确定、表情更丰富的歌曲片段，如果把它们从歌词分开，也至多只能臆测它们表达了什么情感。它们好象一些剪纸侧影，这些侧影是谁，多半要人家告诉我们之后，才认得出来。

上面就个别片段所说的话，对较大篇幅和极大篇幅的作品来说，也是如此。时常有整部声乐作品被配上别的歌词。人们曾把梅亚贝尔① 的《胡格诺派新教徒》一剧，变换了场所、时间、人物、情节和词句，改称为《庇隆的吉伯林党人》在维也纳上演，毫无疑问，这种改写的拙劣做法令人不快，但纯音乐的表现方面，却丝毫没有受到损失。可是据说宗教情感、信仰热狂是《胡格诺派新教徒》一剧的原动力，而在《吉伯林党人》一剧中却完全没有这种东西了。在这里不能因为其中出现了路德的众赞歌而提出反对我们的说法，这首众赞歌只是引用的乐曲。作为音乐，它对什么教派都是适合的。——读者有没有听过《魔笛》序曲中赋格风格的快板配上争吵着的犹太商贩的四重唱吗？莫扎特的音乐，没有改动一个音符，但它与下流滑稽词句如此紧密的配合，简直令人吃惊，我们在莫扎特歌剧中由于作品的严肃性感到真诚的愉快，而我们也禁不住大笑后者的滑稽效果。以上例证可以说明任何音乐动机和人类激情可以不拘一格地解释。这样的例证是举不胜举的。虔诚的宗教情调从音乐上说应该被认为是神圣不可侵犯的情调之一。可是有许多德国农村教堂或市镇教堂在举行圣餐式时却在管风琴上演奏着普罗赫② 的《阿尔卑斯的号角》或《梦游者》一剧中最后的咏叹调（即有《倒在我怀里》那个轻佻的十

---

① 梅亚贝尔（Giacomo Meyerbeer，1791—1864），德国歌剧作曲家。

② 普罗赫（Heinrich Proch，1809—1878），奥地利流行歌曲作者。

度音程飞跃的调子），或者类似的曲子。去意大利旅行的德国人都惊奇地在教堂里听到了罗西尼①、贝里尼②、多尼采蒂和威尔第③歌剧中最流行的旋律。这些作品和甚至更凡俗的作品，只要它们的音调稍为柔和一些，就完全不妨碍教堂的虔诚情绪，反而使大众通常都受到极大的感动。假如音乐本身有能力把宗教虔诚情绪作为内容来表现的话，那末这样李代桃僵的事情将会是不可能的，正如牧师不可能在讲坛上朗读一篇梯克④的小说或者国会的决议案来代替讲道一样。宗教音乐最杰出的大师们可以提供许多例子来证明我们的这个论点。特别是亨德尔在这方面做得是毫无顾忌的。温特菲尔德⑤曾经指出，《弥赛亚》中许多最著名的曲调，它们的虔诚表情使它们受到极高的赞赏，但它们是从一些世俗的、大部分是恋爱性质的二重唱搬过来的，这些二重唱是亨德尔(1711至1712年)为汉诺威选帝侯夫人嘉洛林公主所谱写的，歌词就是茅洛·奥丹西俄的牧歌。第二首二重唱的歌词如下（原意大利文歌词）：

“不，我不愿信任你们，
盲目的爱神，残忍的美神，
你们是太会哄骗，
太会阿谀的神仙！”

亨德尔把二重唱的音乐在调性和旋律方面都不加修改地使用到弥赛亚第一部的合唱曲中：“因有婴孩为我诞生”。同一首二重唱的第三句（原意大利文歌词）：“我有证明，知道你的诡谲”跟弥赛亚第二部的合唱曲《如羊行走》有着一样的动机。牧歌第十六首（女高音和女低音的二重唱）基本上是与弥赛亚第三部的二重唱《死神啊，你的芒刺何在》完全相符；——牧歌的词句是这样的：（原意大利文歌词）

① 罗西尼（Gioacchino Rossini，1792—1868），意大利歌剧作曲家。
② 贝里尼（Vincenzo Bellini，1801—1835），意大利歌剧作曲家。
③ 威尔第（Giuseppe Verdi，1813—1901），意大利歌剧作曲家。
④ 梯克（Ludwig Tieck，1773—1853），德国诗人。
⑤ 温特菲尔德（Karl von Winterfeld，1784—1852），德国音乐史家。

“爱神啊！
如果你不离开我的心，
你会后悔，
这事我确实知道。”

还有许多巴赫的例子，我们只说他《圣诞清唱剧》中全部牧歌式的曲调吧，大家知道，这些曲调是从性质很不一样的、世俗性的、为实际用途而作的大合唱中直截了当地搬过来的。关于格鲁克，人们说，他的音乐的每一个音符都配合一定的情境，他甚至从诗行本身的抑扬顿挫得出旋律来，因此他才达到这样高度的戏剧真实性，——但格鲁克的歌剧《阿尔米达舰队》从他具有意大利风格的早期歌剧中借用的曲调竟达五个之多（参阅拙作《近代歌剧》第16页）。由此可见，我们既不能从声乐的理论来确定音乐的本质，也不能从音乐的实践来推翻我们从器乐的观点所获得的原则。

此外，我们所反对的理论，已经牢固地盘踞在流行的音乐审美观中，以致这个理论的一切推论和旁证都同样享受着不可侵犯的权利。其中有一个论点是有关对视觉现象或非音乐性的听觉现象的音乐摹仿论。谈到关于“拟画音乐”问题，他们好象很深奥地一再宣称，音乐绝不能描绘在音乐领域之外的任何现象本身，而只是描绘这些现象在我们心中激起的情感。刚巧相反。音乐只能尝试摹仿外在的现象，它绝对不能摹仿现象所引起的特殊的感受。雪花飘落，小鸟飞翔，太阳上升，这些现象要用音乐来描绘的话，只能通过唤起类似的、与这些现象力度上相近的听觉印象来描绘。通过乐音的高低、强弱、速度和节奏变化，我们听觉中产生了一个音型，这个音型与某一视觉印象有着一定的类似性，它是在不同种类的感觉间可能达到的。正如生理学上在一定的限度内有感官之间的“替代”（“Vikarieren”），审美学上也有感官印象之间的某种“替代”。空间的运动和时间的运动，以及对象的色彩、纤丽、大小，与乐音的高低、音色、强弱之间存在着有事实根据的类似性，因此我们确实能用乐音来描绘事物，但要是企图用乐音来描述雪花、鸡啼、闪电在我们心中唤起的“情感”，那简直可说是荒谬的。

虽然我记忆所及的一切音乐理论家，都默默地从音乐能表现确定的情感这个原则出发，从中推论，并且建立起他们的理论来，但有些人还是有一种正确的感觉，使他们不敢直爽地承认这个原则。音乐缺乏概念上的明确性，这一点使他们觉得前面的说法不妥，并且促使他们把命题改为这样：音乐不是唤起和表现确定的情感，而是表现不确定的情感。按理说，这句话的意思只能是：音乐应该包含情感中的运动，即抽掉了情感内容的运动；那就是我们所说的激情的力度（das Dynamische），这种力度我们也已经承认，音乐是完全具有的。但这一音乐要素并不等于“表现不确定的情感”。因为“表现”和“不确定”是互相矛盾的。无内容的心灵运动，作为纯运动，不可能成为艺术体现的对象，因为如果不问运动着的或被运动着的是什么，那艺术体现就无从着手。他们的命题正确的方面，即它所包含的要求：音乐不该描写确定的情感，这只是消极的一面。究竟什么是音乐作品积极的、有创造性的一面呢？不确定的感受本身不能成为内容；如果艺术要掌握这种感受，那完全取决于如何塑造它。但任何艺术活动都是使事物个性化的活动；即从不确定性中塑造出确定性的事物，从一般性中塑造出特殊性的事物来。“不确定的情感”这种理论恰好要求我们做与此相反的事情。这种说法比以前的说法更糟，根据这种说法，我们应该相信，音乐是表现事物的，可是究竟表现什么事物却不可知。从这里，只要很简单地前进一小步，就可以达到这一认识：音乐不描写任何情感，既不描写确定的情感，也不描写不确定的情感。可是，哪一个音乐家愿意放弃这一片远古以来就已隶属于音乐的领域呢*？

* 我们从麦梯生等一些很有才智的人的著作中可以看出：要在每一乐曲中找出一定的情感表现这一错误的理论，还有更错误地认为音乐的每一种体裁都必须有一种特殊的情感作为其内容，这些错误的理论会导致多么荒谬的结果。根据他的原则：“我们必须假定每一旋律都有一种心情波动作为它的主要目的”，麦梯生在《完善的乐队长》中（230页起）教导我们说：“库兰特舞曲应该表现希望的热情”。“萨拉班德舞曲，除了表现虚荣心外不表现其它热情。”“大协奏曲中欢乐占统治地位”。“恰空舞曲表现了满足”，“序曲表现‘宽宏大度’”。

也许，讨论的结果使下列意见还可以保留：表现明确的情感对音乐说是一种理想，固然永远也达不到这个理想，但音乐能够而且应该逐渐接近这个理想。人们用许多浮夸的辞藻来说明音乐能突破它的不明确性的束缚，并且有成为具体语言的倾向。人们还喜欢对某些作品加以颂扬，在这些作品中，人们看到了或误认为有这种企图，这些事实都证明上述意见实际上是广泛流传着的。

我们说音乐不可能表现情感，我们更坚决地反对下列意见，即认为情感的表现能提供音乐的美学原则。

即使音乐表现情感是可能的，但情感表现的精密性与音乐的美并不是一致的。让我们姑且假定一下这种可能性，使我们通过实例来确证这一论点。

显然，不能用器乐来试验这个虚构的想法，器乐的本性不许可在它里面指出确定的激情，只有用声乐来试验一下，声乐的任务是加强一些预先指定的心灵状态的*。

就声乐说，作曲家面临着一些歌词，这些歌词确定要描写的题材；音乐有能力使题材生动活泼起来，给以解释，并且或多或少地使题材具有个性化的、亲切真挚的表情。音乐尽量利用运动的特征以及乐音内在的象征作用来达到它的目的。假如音乐把歌词而不是把自己特有的美看作主要的目标，那它可以达到高度个性化的程度，甚至引起假象，好象只有音乐才能把情感真实地表现出来，其实这个情感已经在词句中固定下来，尽管情感的强度是可以提高的。这样做法在效果上和所谓“一定的乐曲表现一定的激情作为它的内容”这一说法有些相似。我们假设，音乐艺术的实际能力跟所谓它具有的能力是一致的，即情感的表现是可能的，而且是音乐的内容，那末，推论下去，凡是把这个任务完成得最明确的作品应该是最完善的作品了。但谁都知道，音乐作品

* 作者（以及同意作者原则的其他批评家）在写有关声乐的批评文章时为简单方便起见时常不经心地用过乐音的“表达”、“描写”、“表现”以及诸如此类的词汇，如果我们严格地记住不是用这些词汇的原来意义，就是说我们的用法只限于象征性的意义和力度的表现上，那末用这些词汇也是可以允许的。

甚至可以说是单纯性，就成为他呼喊的动力。但毕竟音乐可以心的接近内心一情感。90.10.25.

可以没有这种内容而达到高度的美。（我们提出巴赫的赋格和前奏曲作为例子。）相反地，有些声乐作品试图把一定的情感，在上面解释的界限内，非常准确地仿造下来，这些作品把描写的真实性放在其他原则之上。我们再进一步观察下去时，便可以得出这个结论：这样的音乐描写愈是彻底与词句相依附的话，它的独立的美也多半相应地减少，即朗诵的戏剧效果的准确性跟音乐的完美性只是半途的旅伴，在半路上它们分道扬镳了。

宣叙调最清楚地证明了这一点，宣叙调是一种最直接符合朗诵式的表情的形式，甚至在个别词的重音上也相符，它所企求的，只是把特定的、多半是迅速交替的心灵状态忠实地复制出来。宣叙调真实地体现了上述理论，应该说是最高级、最完美的音乐了；可是实际上宣叙调中音乐完全沦为奴婢，本身没有什么意义。这也证明了表现特定的心理过程与音乐的任务不合，要是贯彻下去的话，是对音乐不利的。我们试弹一段较长的宣叙调，不要歌词，我们看看这还有多大的音乐价值和意义。如果说作品产生的效果应该只归功于音乐的话，那末任何音乐就应该经受得起这种考验。

不仅在宣叙调的例子上，而且在最高级、最充实的音乐形式上也可以同样证实：音乐美始终是想回避特殊细节的描写，因为前者（音乐美）要求独立自主的发展，而后者却要求恭顺的自我埋没。

现在我们从宣叙调的朗诵原则进一步来谈歌剧中的戏剧原则吧！莫扎特歌剧中的乐曲跟歌词是浑合无间的。甚至最复杂的部分，即终曲部分，取消歌词单听音乐时，中间段落也许有一些不清楚之外，主要部分和整体就本身说都是美丽的音乐。大家知道，人们把音乐的要求和戏剧的要求同样得到满足认为是歌剧的理想，这是很对的。但歌剧的本质因此也就是戏剧精密性的原则与音乐美的原则之间的不断斗争，或一方对另一方的不断让步。这一点，据我所知，还没有人把它详尽地引伸发挥过。所有剧中人物都在歌唱，这是很不真实的，但并不是这一点使歌剧的原则捉

也许情感是所有之一，是通向心灵的一部分

摸不定、不易了解——这种不真实的情况很容易为幻想力所接受——但音乐与歌词永远在侵占对方的权利或作出让步，这种不自由的处境，使歌剧好比一个立宪政体，永远有两个对等的势力在竞争着。在这个竞争中，艺术家不能不有时让这一个原则获胜，有时让那一个原则获胜，这一点正是歌剧的一切弱点的根源，也应该是一切对歌剧有决定意义的艺术法则的出发点。推行到底时，音乐的原则和戏剧的原则必然会相互抵触。只是这两条线相当长，从人的眼光看来在很长的一段距离中，它们似乎是平行的。

舞蹈也是这样，我们在任何一个芭蕾舞剧中可以觉察到这一点。舞蹈愈是离开它的形式的优美节奏，用手势和姿态来说话和表达一定的思想情感时，它就愈是接近无形式的单纯哑剧的效果了。舞蹈中的戏剧原则增强时，就会使造形和节奏美相应地受到损失。歌剧不能完全象一部话剧或完全象一部器乐曲。真正的歌剧作家应该把他的注意力放在两个因素的不断的结合和调解上，而不是原则性地让这一或那一因素占上风。在犹疑不决时，应以音乐的要求为重；因为歌剧首先是音乐，而不是戏剧。从我们观看同一题材的歌剧或戏剧时怀有不同愿望上可以很容易判断这件事情。歌剧的音乐部分若有缺陷总是会使我们感到更大得多的遗憾*。

对我们说，格鲁克派和皮契尼派①之间的著名论战在艺术史上的重要意义是，在论战中歌剧的内在矛盾，通过关于它两个因

---

* 莫扎特关于歌剧中音乐与诗的关系说得很有特色。格鲁克使音乐隶属于诗的麾下，莫扎特却持有完全相反的意见，他说诗应该作音乐的顺从的女儿。他认为音乐在歌剧中用来表现情调时，必须占有主要的地位。他引证这个事实，即好的音乐可使我们忘掉最坏的歌词——相反的情况大概是找不到什么例子的——；但从音乐的天性和本质也可以不容驳斥地得出这个结论。音乐直接地并且比其他艺术更强烈地侵袭以及完全占领我们的感官，它使诗艺用语言所产生的印象暂时为之让路：此外，音乐通过听觉，以一种看来还不能解释的途径，直接影响幻想力和情感，这种感动的力量也在这个顷刻超过诗的感动力。（奥·扬恩②，《莫扎特》，卷三，91页）

① 皮契尼派，皮契尼（Nicolas Piccini，1728—1800），意大利作曲家。

② 奥·扬恩（Otto Jahn，1813—1869），德国考古学家、古典语文学家、音乐作家、莫扎特传作者。

素——音乐的和戏剧的因素——之间的争执，第一次有了详细的讨论。当然人们讨论时没有在科学上意识到争执结果会有无可估量的原则性的意义。谁要是不辞辛劳，愿意去查阅这个音乐论战的原来文献时*，那他就会发现，在这些文章里法国式的论战术展开了全部的、机智的刺击技巧，从粗暴的攻击到阿谀的言辞，显示了丰富的色调，但在原则的理解方面，却极不成熟、极度缺乏深刻的认识，以致就音乐美学说，从这个经历多年的辩论中没有产生出一个结果来。——最有才能的作者：如格鲁克派的胥阿尔①和阿诺院长②，以及反对派的玛蒙泰③和拉哈普④，固然除了评论格鲁克之外还多次探讨了歌剧的戏剧原则以及戏剧原则和音乐原则之间的关系；但他们把这个关系看为歌剧的特点之一，而不是把它看为歌剧的最内在的、基本的原则。他们不知道，歌剧的存在完全依赖于这个关系的解决。值得注意的是，尤其格鲁克的反对者，有几次非常接近一个观点，从这个观点出发，人们能完全看出和克服戏剧原则的谬误。比如拉哈普在1777年10月5日的《政治和文学报》上就说："有人反对说，在激动的情况下唱这样一种咏叹调是不自然的，它使剧情停滞不前，削弱了戏剧效果。我觉得这个意见完全是似是而非的。首先，如果我们接受剧中的歌唱，那就应该尽量唱得好，唱得坏不比唱得好更自然些。所有艺术都建筑在传统习惯上、在既成事实上。我去看歌剧，就是要听音乐。我并非不知道，在实际生活中阿尔赛斯特不会一边唱咏叹调，一边跟阿德梅特告别的；但阿尔赛斯特走上舞台来为的是唱歌，如果她唱的咏叹调婉转动听，使我感觉到她的悲伤和爱情，那我就一边欣赏她的歌唱，一边对她的不幸感到同情。"拉哈普

---

* 最重要的论战文章收集在下面的集子里：《关于格鲁克骑士发动的音乐革命的史实论文集》。那不勒斯和巴黎，1781年。

① 胥阿尔（Jean-Baptiste Suard，1733—1817），法国文艺批评家。

② 阿诺院长（François Abbé Arnaud，1721—1784），法国文艺批评家。

③ 玛蒙泰（Jean-François Marmontel，1723—1799），法国文艺批评家、作家。

④ 拉哈普（Jean-François de La Harpe，1739—1803），法国诗人、文艺批评家。

难道不知道在这一段话里他站在多么结实的基础上吗？因为接着他竟然用下列理由来反对《伊菲基尼亚》歌剧中阿迦门农和阿契利斯的二重唱，他说，“两个英雄同时说话，跟他们的尊严绝不相称。”这么一说，他就离开并且背弃了上面所说的结实的基础，即音乐美的原则，而不自觉地默许了对方的原则了。

人们在歌剧中愈是彻底保存戏剧的原则，把音乐美的空气抽掉，那歌剧会象抽气机里面的鸟儿似地奄奄一息地死去。人们就必然回到纯粹的话剧上去，这倒会证明一件事，即音乐的原则（虽然我们完全意识到这个原则的反现实性）如果不在歌剧中占有上风的话，歌剧的存在确实将是不可能的。在艺术实践中，这个真理也从未被否认过，甚至最严格要求戏剧原则的格鲁克，尽管他提出了谬误的理论，他说歌剧只不过是提高了的朗诵，可是在实践中他的音乐天性时常突破限制，并且他这样做时结果总对作品有利。理查德·瓦格纳也是这样。在这里我们要尖锐地提出瓦格纳在《歌剧与戏剧》卷一中所说的基本原理来，他说，“作为艺术品种，歌剧所犯错误的实质是，它把手段（音乐）当作目的，把目的（戏剧）反而当作手段”，这个提法是没有正确基础的。因为如果音乐在歌剧中永远而且确实只是作为戏剧表情的手段来应用的话，这样的歌剧将是音乐上的一个不堪设想的怪物*。

从瓦格纳（关于手段和目的）的命题，除了别的结论外，还

---

* 这里我不能不引证格里尔帕策和摩·霍普特曼①的一些很中肯的论断：格里尔帕策说，“在歌剧中把音乐屈辱为诗歌的奴婢，这是很荒谬的”，他又说，“如果音乐在歌剧中的作用，只是把诗人已表达的东西再表达一遍，那我就不需要音乐……旋律啊！你不需要词句概念的解释，你直接来自天上，通过人的心灵，又回至天上，谁要是知道你的力量，他就不会把音乐屈辱为诗歌的随从，他可以让诗歌坐在上席（我认为诗歌应坐上席，正如成年人应坐在童年之上一样），不过他也会承认音乐有自己的独立王国，他把二者看成姊妹，而不是主仆，甚至也不是保护人与被保护者的关系”。他说应该坚持这个原则：“不能从诗的观点来看歌剧，从诗的观点看，任何兼有戏剧和音乐的作品都是荒谬的，——应该从音乐的观点来看歌剧。”

格里尔帕策还有一段话这么说，“要是一个歌剧作曲家机械地把音乐配合歌词，这样的密切配合是再容易不过了；可是如果他的音乐是有机的生命，

① 摩·霍普特曼（Moritz Hauptmann，1792—1868），德国小提琴家、音乐理

可以得出如下的结论来：所有作曲家如果他们企图在平凡的歌词和情节上配上比较不平常的音乐，那就做错了事情，如果我们爱上了这样的音乐，那也做得很不正确。

诗与音乐和歌剧的结合是一种不自然的婚姻。我们愈是仔细观察这种音乐美和给她明确规定的内容之间不平等的婚姻时，它的持久性也愈是可以怀疑了。

我们可以在每一首歌曲中试行一些小小的改动，这种改动丝毫无损于情感表达的正确性，却能把动机的美立刻取消，这是为什么呢？假如动机的美就在于正确地表达情感的话，那就不可能这样。为什么有些歌曲能够没有错误地表达歌词的意义，在我们

论家、作曲家。

本身有着一种必然性的话，那它很容易跟词句发生冲突。一个真正旋律性的主题，有着自己内在的形成和发展规律，对真正的音乐天才说，这是神圣不可侵犯的， 他不能为了讨好词句而放弃这个规律。 音乐散文家可以随便开始，随便停止，因为片段和部分很容易搬动，或用另一种方式安排；可是谁对整体有理解的话，那他就只能把它全部接受或全部放弃。我不是赞成忽视歌词，我只是替个别忽视歌词的例子来解释或辩护。因此罗西尼的幼稚的曲调还比摩塞尔散文式的理智摹拟要好一些，后者撕毁了音乐的本性，只是向诗人空洞的词句学舌；因此我们可以责备莫扎特时常不尊重歌词，而格鲁克却没有这样的过错；那种受到赞扬的音乐上的特性描写，往往只有消极的价值，它多半只是限于用不悲哀表现快乐，用不欢乐表现痛苦，用不严酷表现温和，用不温和表现愤怒，用笛子表现爱情，用小号和鼓声加上低音提琴来表现绝望。作曲家必须忠实于情景，而不是忠实于词句；假如他找到更好的音乐语言，那他可以不理睬歌词”。 几十年前写下的这几句话， 其中很多处不是好像针对瓦格纳的理论和瓦屈伦风格①而发的论战么？ 格里尔帕策下面的话表示对观众的性格有深刻了解：“谁要求歌剧产生纯粹戏剧效果，一般也就是要求戏剧性诗歌产生音乐效果的人， 他们要求的是盲目的威力的效果”。卷九，144页起。

摩·霍普特曼写给奥·扬恩的信中也这样说：“我 （听格鲁克的歌剧时）常常感觉到作曲家有要求忠实的意图， 但不是音乐的忠实，只是词句的忠实，因此有不少对音乐不忠实处；词句可以简要地说完，而音乐却是绕梁不绝。 音乐永远是元音， 词句只是辅音， 重点只能永远放在元音上， 放在正音，而不是放在辅音上。无论音乐对词句多么忠实，我们还是单独地听到音乐本身；因此音乐必须有独听的价值”。（《菲·席拉尔编霍普特曼致史波尔②等书信集》莱比锡，1867年，106页）

① 瓦屈伦风格（Walkürenstil），指瓦格纳的歌剧《尼柏龙的指环》第二部《女武神》（Walküre）式的风格。

② 史波尔（Louis Spohr，1784—1859），德国小提琴家、作曲家。

看来却非常恶劣呢？我们不能从情感原则的观点解释这件事情。那末，既然我们认为情感不能提供解释，音乐艺术的美的原则究竟是什么呢？

音乐美的原则是另外一种独立的要素，我们下面就要仔细地观察这个要素。

第 三 章

音 乐 的 美

到现在为止，我们还只是从否定的方面进行探讨，只是试图驳斥一个谬误的前提，即主张音乐的美在于情感的表现上这个说法。

现在我们要在前面的轮廓上添加正面的内容，回答音乐创作的美具有什么样的性质这个问题。

音乐美是一种独特的只为音乐所特有的美。这是一种不依附、不需要外来内容的美，它存在于乐音以及乐音的艺术组合中。优美悦耳的音响之间的巧妙关系，它们之间的协调和对抗、追逐和遇合、飞跃和消逝，——这些东西以自由的形式呈现在我们直观的心灵面前，并且使我们感到美的愉快。

音乐的原始要素是和谐的声音，它的本质是节奏。对称结构的协调性，这是广义的节奏，各个部分按照节拍有规律地变换地运动着，这是狭义的节奏。作曲家用来创作的原料是丰富得无法想像的，这原料就是能够形成各种旋律、和声和节奏的全部乐音。占首要地位的是没有枯竭、也永远不会枯竭的旋律，它是音乐美的基本形象（Grundgestalt）；和声带来了万姿千态的变化、转位、增强，它不断供给新颖的基础；是节奏使二者的结合生动活泼，这是音乐的命脉，而多样化的音色添上了色彩的魅力。

至于要问，这些原料用来表达什么呢？回答是：乐思（Musikalische Ideen）。一个完整无遗地表现出来的乐思已是独立的美，本身就是目的，而不是什么用来表现情感和思想的手段或原料。

音乐的内容就是乐音的运动形式①。

音乐用什么方式带来优美的形式而不具有确定的情绪的内容，对这问题造型艺术中装饰术的一种：阿拉贝斯克②已经仿佛为我们作了说明。我们见到一些弧形曲线，有时轻悠下降，有时陡然上升，时而遇合，时而分离，这些大大小小的弧线相互呼应，好象不能融合，但又构造匀称，处处遇到相对或相辅的形态，是各种微小细节的集合，又是一个整体。让我们想象一幅阿拉贝斯克，不是静止死寂的，而是正在我们眼前展开、不断自我形成的东西。强劲细致的线条相互追逐，从微小的转折上升到卓越的高度，却又下降，伸展开来，回缩过去，平静和紧张状态之间巧妙的交替使观者不断地感到惊讶。这样一想，这幅图画就已经高超一些、尊严一些了。最后，让我们把这幅活起来的阿拉贝斯克想象为一个艺术家精神活动的积极流露，他把自己丰富的幻想力全部不断地注入这一运动的线脉中去，——这样的一种印象不是与音乐的印象有些相似么？

我们在孩童时期大概都欣赏过有各种颜色和形状变化的万花筒。音乐就是这样一个万花筒，只不过它处在比万花筒高超万倍的理想境地里。音乐带来变化无穷的优美的形式和色彩，它们有时逐渐过渡，有时显出尖锐的对比，它们总是相互有关，但总是新鲜，并且自成为完整充实的一体。二者的主要区别是，在我们听觉前展现着的音乐万花筒是作为一个艺术家创作精神的直接流露来谛听，而视觉的万花筒只是一种巧妙的机械的玩具。要是人们不仅在思想中而且在实际上想把色彩提高到音乐的地步，把一种艺术的手段安放在另一种艺术的效果中去，那就会产生那种叫做“颜色钢琴”或“视觉管风琴”一类的乏味的玩意儿，可是这种发明恰好证明这两种现象，就其形式方面说是建筑在同一基础上的。

假如有情感丰富的音乐爱好者觉得这种比喻降低了音乐艺术

① 汉斯立克的原文：“Tönend bewegte Formen”可直译为“鸣响地被运动着的形式”，这里鸣响是指音乐的鸣响。

② 阿拉贝斯克即阿拉伯图案花纹。

的身价，那我们回答说，这要看这些比喻是否正确。如果通过比喻，更能认识事物的性质，那就不会有什么降低身价的问题。要是我们放弃运动的特点，即时间的进展——万花筒的比喻在这一点上特别恰当——那我们自然可以为音乐美找到一种更高尚的比喻，例如建筑、人体或风景，这些事物（除了内心或精神的表现外）都具有一种轮廓和颜色的原始美。

人们过去不认识纯音乐中充满着美，这多半应归咎于对感性事物的轻视，旧的美学论著往往偏重道德和情趣（Gemüt），或如黑格尔偏重“理念”，而忽视感性。任何艺术却都从感性的东西出发，并且生息在其中。所谓“情感论”不认识这一点，它完全忽视听觉而直接诉诸感受。他们说，音乐是为人心而创作，耳朵是无足轻重的。

当然，贝多芬不是为“内耳”或“鼓膜”——即他们称为耳朵的——而作曲。可是幻想力，它的机能是和听觉感受相适应的，对它说来，感官不只是通向外表现象的漏斗，而是具有完全不同的意义。幻想力有意识地感性地欣赏鸣响着的音型和累积起来的乐音，它自由而直接地生息在乐音的观照（Schauen）中。

要描写音乐艺术的这种独立的美、这种为音乐所特有的东西，是非常困难的。音乐在自然界中没有范本，它也不说出概念性的内容，我们只好用枯燥的术语，或诗意的虚构来叙述它。它的王国诚然“不属于这个尘世”。对音乐作品的一切富有幻想力的描写、性格刻画和解释性的说明，都是比喻性的或者是错误的。对别的任何艺术还可以说是描述，对音乐说却已是比喻。音乐只能作为音乐来领会，只能通过音乐自己来理解，只能从它本身来欣赏。

所谓“为音乐所特有的东西”，不能只理解为声响的美或者理解为一种均衡的对称——这些都是它的附属部分——更不能说它是“刺激耳朵的乐音游戏”，或诸如此类的通常用来强调乐曲缺乏精神意义的说法。我们一再着重音乐的美，但并不因此排斥精神上的内涵，相反地我们把它看为必要的条件。因为没有任何

精神的参加，也就没有美。我们把音乐的美基本上放在形式中，同时也已指出：乐音形式与精神内涵是有着最密切的关系的。“形式”这一概念在音乐中的体现是非常特殊的。以乐音组成的“形式”不是空洞的，而是充实的；不是真空的界线，而是变成形象的内在精神。因此，与阿拉贝斯克对比时，音乐确实是一幅绘画，但是这幅画的题材不能用词句来述说或用概念来包括。音乐也有意义和推论，但这是音乐的意义和推论；音乐是一种可以说出和可以理解的语言，但这种语言不能翻译过来。我们说乐曲中有“思想”，这是含有深刻的认识，而且正如在语言中一样，熟练的判断力在这里也很容易区别真正的思想和空洞的词句。我们把合理地自成段落的乐音组合也叫做“乐句”。正如在逻辑的段落中我们感到意义的终止，在音乐中也是这样，虽然二者的真理是不能用同一尺度来衡量的。

大自然在人类的机能组织和外界的声音现象中设置了一些原始的基本法则，音乐造形本身的完美合理性是以这些原始法则为基础的。尤其“和声进行”这一原始法则藏着音乐的最重要发展的核心，相等于造型艺术中的圆周形，并且藏着对各种音乐关系——遗憾的是几乎还没有被解释——的解释。

一切音乐要素相互之间有着基于自然法则的秘密联系和亲和力。这些亲和力无形地主宰着节奏、旋律以及和声，并要求人类的音乐必须遵循它们的法则，并且使一切违反这些法则的结合显得丑恶逆理。它们虽然不是以科学意识的形式存在着，但却本能地为任何有教养的听觉所具有。因此，乐音组合中凡是有机的、合乎理性的东西，或是逆理的、反自然的东西，都可单纯通过直观被这种听觉所感受，不需要什么逻辑概念作为尺度或比较点*。

---

* “诗歌可以比较随便地利用丑恶（不美）的东西。诗歌直接唤起概念，只是通过概念的媒介影响人的情感；因此丑恶（不美）的东西由于人们觉得处理很得当而一开始就已减弱了它的印象，作为刺激和对比的手段来说，它甚至可产生极大的效果。但音乐的印象直接被感官接受，直接被感官欣赏，如果先有不愉快的东西来骚扰我们，那么理智的批准就为时过晚了。所以莎士比亚可以描写极丑恶的事物，而莫扎特却不能越过‘美’的界限”。（格里尔帕策，卷九，142页）

由于自然法则，在乐音体系（Tonsystem）中存在着这种否定的内在理性，这就是乐音体系能够取得积极的美的内涵之根源。

所谓作曲，就是精神用能够接受精神的材料进行工作。我们已知这种音乐的材料是非常丰富的，同时它也证明是非常可塑的，易为艺术家的幻想力所浸透。幻想力不象建筑家必须用粗笨的石头来构造，它利用的是一些还在人脑回旋着的乐音。乐音比其他艺术的素材更为灵化细腻，它们易于接受艺术家的任何思想。由于乐音结合组成音乐美的就是乐音的结合关系——不是机械地排列着，而是通过幻想力的自由创造活动而产生的，因此，产生的作品也就带上了某一幻想力的精神活力和特点所给与的个性。音乐作品是有思想情感的人的精神所创造的，因此作品本身也有充满精神和情感的高度能力。我们要求音乐作品具有这样的精神内涵，但这是存在于乐音结构本身内而不是依赖于别的什么因素。一首乐曲的思想情感应该在什么地方寻找，关于这一点我们的看法与一般意见的不同处，好比哲学上内在论与先验论（Immanenz，Transscendenz）的不同。任何艺术都是以体现幻想力中活跃着的观念作为目标。音乐的观念是属于音乐范畴，而不属概念范畴，不是先有概念，然后译成乐音。作曲家并不是从他决定用音乐描写某一热情出发，而是从他发明某一旋律开始去创作的，这个旋律的发明是关键所在。有一种原始神秘的力量在作曲家的心灵中唤起了一个主题、一个动机，我们永远无法看见这个原始力量是怎样工作的。我们不能追究这第一粒种子是怎样产生的，只能作为简单的一件事实来承认它。艺术家的幻想力中播下了这粒种子后，创作就开始，他从这一主要主题出发，又总是回到这一主题，并且企图在它的各种关系中有目的地来表现它。一个独立而单纯的主题在我们的审美感受中直接地显示了自己的美，对这种直接的现象，没有其它解释，至多说它具有内在的适合性和各部分之间的和谐性，此外没有什么外来的东西了。正如阿拉贝斯克、石柱，或者自然美的产物，花草树叶等，它本身给了我们愉快之感。

最谬误而且最通常的看法，是把“美的音乐”区分为具有精神内涵和没有精神内涵的二类。这种看法把音乐中的美的概念理解得太窄了，它把巧思精构的形式看作独立存在的东西，把灌注进去的灵魂也看作独立的东西，其结果就是把作品分为两种，一种是灌满的，另一种是空着的香槟酒瓶。但音乐的香槟有一个特点，它是随着瓶子增长的。

某一个乐思本身即已充满灵感，另一个乐思却很平凡；某一个终止法庄重严肃，换了两个音符就很平庸无味。我们完全正确地把一个音乐主题称作伟大、优雅、真挚、贫乏、浅薄；但这些措词都只表示那一章节的音乐的特性。我们时常选用一些内心生活的概念，如“高傲、不满、温柔、勇壮、憧憬”，来说明某一动机的音乐表情。但我们也能从别的现象领域里采用一些词语，把音乐称作“芳香轻盈，春光明媚，雾霭朦胧，冷若冰霜”。情感在这里也只是一些现象，用来表明音乐的特性，正如别的可以用来比拟的现象一样。人们可以利用这些修饰语，同时应该注意到它们的比喻性，而且也不能废弃它们不用，可是不允许说：这篇音乐描写高傲等等。

但当我们仔细观察一个主题的所有音乐条件时，还是能发现一系列较易捉摸的、与乐曲的精神表情密切有关的原因，尽管最后的本体上的原因是不可究诘的。每一单独的音乐要素（每一音程、音色、和弦、节奏等等）有它自己的独特面貌、特定的效果。不可究诘的是艺术家，而艺术作品是可以究诘的。

同一主题，在三和弦的和声上与在六和弦的和声上，音响不同；一个旋律升入七度音程与升入六度音程，这两个音步的性质绝然不同；伴随一个动机的节奏、声响强弱的不同，音色的不同，使动机的特殊色彩起变化：简言之，每一部分的任何一个单独因素必然对这一部分产生作用，使它具有一定的精神表现，对听众产生某一影响，而不产生其他影响。使阿列威①的音乐显得

---

① 阿列威（Fromental Halévy，1799—1862），法国作曲家。

怪诞，奥柏的音乐显得优雅的东西，使我们一听门德尔松或史波尔就认出他们的那种特色，都可以用纯音乐的特定条件来解释，而不必诉诸奥妙的情感。

门德尔松常用的五六和弦、音域狭窄的自然音阶的主题、史波尔的半音音阶和等音程、奥柏的短促二拍子的节奏等等，为什么正好产生某一特定的不能混淆的印象——当然这个问题无论心理学或生理学都不能回答。

但如果问最确定的原因——这实在是艺术的主要关键问题——那末，为什么某一主题会产生那样热烈的印象，这一问题，不能用人们臆想的作曲家胸中的极度痛苦，而只能用主题的增音程；不能用他灵魂里的颤动，只能用定音鼓的颤音；不能用他的渴慕，只能用半音来解释。我们并不忽略二者之间的关系，下面就要讨论这一点；但我们要记住，对主题的效果进行科学的探讨时，只有上述的音乐因素是永恒不变、客观存在的事实，而不是人们臆测的充满作曲家胸中的情调。要是直接从情调推论到作品的效果，或用情调解释效果，也许会得出正确的结论，但这样做是把演绎法最重要的中间环节，即音乐本身给跳过了。

有才能的作曲家，不管他更多地出于本能或者有意识地，对任何音乐要素的性质是具有实际的知识的。但科学地解释各种音乐效果和印象时，却需要有关这些性质的理论知识，从最丰富复杂的组合到最后的可辨认的要素。一个旋律产生了某种印象，深入我们的心坎，这不是绝对不能解释的“奥妙奇迹”，或只能“感受和意会”，而是以特定方式结合起来的音乐因素所产生的必然效果。急促或宽广的节奏、全音或半音的进行——一切都有它独特的面貌，特殊的风味；因此，对一个有教养的音乐家说来，如果一首陌生的乐曲里面减七和弦、颤音太多了等等，他会从这里获得对乐曲特性更清楚的观念，比他从评论者对自己经历的情感变化所做的最有诗意的描写中所能获得的要清楚得多。

研究各个音乐要素的性质以及研究各音乐要素与特定印象的关系，——只是把事实搞清楚，而不是探索最终原理，——把这

些个别观察的结果最后归纳为一般的规律：这样做才有可能"给与音乐以哲理的基础"，如许多作者所希望的那样，但这些作者并没有说明"哲理的基础"这句话究竟有什么意思。要解释各个和弦、节奏、音程的心理上和生理上的影响，如果只是说：这是红，那是绿，这是希望，那是不满，这样做永远也解释不清楚；只有把音乐独有的属性归纳到一般美学范畴下，把这些一般的范畴又总结为一个最高原则，这事才有可能。如果把各个因素单独地这样解释清楚之后，接着就还得说明，各因素如何以不同的方式结合、相互决定以及相互制约。大多数音乐研究者认为和声与对位法伴奏部（Kontrapunktische Begleitung）在作品的精神内涵上起着主要的作用。只是他们替这种主张所作的辩解太肤浅太机械了。他们把旋律看成是天才的灵感，是感性和情感之所依附——谈这一点时，他们把意大利人赞赏了一番；与旋律相对，和声被称作真实的内涵之所依附，可以学得到，而且是思考的结果。奇怪的是，人们怎么能如此之久地满足于这一种浅薄的看法。上面两个断言都有正确的地方，可是不能这样一般化，也不能这样孤立地分开来看。精神是统一的，艺术家的音乐创造也是统一的。主题的旋律与和声穿着同一付盔甲从音乐家的头脑里跳出来①。不能用从属关系，也不能用与这相反的原则来恰如其分地说出和声与旋律之间关系的本质。有时它们同时展开各自的活力，有时又自愿地进入从属的关系。无论是前一种或后一种情况，音乐都可以达到最高度的精神的美。我们举贝多芬的《科里奥兰序曲》和门德尔松的《赫布里底序曲》的主要动机为例，难道是它们的和声（这里根本没有和声）使它们具有这样多思和深邃的表情么？罗西尼的主题"啊，玛蒂尔达"或一首那不勒斯的民歌，如果谱上低长音或复杂的和弦来替代简单的和声配置，难道能使它们具有更多一点的精神内涵么？这样的旋律一定是跟这样的和声同时想像出来，并且跟这样的节奏、这样的音色类别搭配

① 希腊神话：雅典娜女神是从她父亲天帝宙斯的头脑里，穿着全付盔甲诞生出来的。

在一起。精神内涵表现在所有因素的总合中，某一部分受了破坏，其它部分的表情也会受到损害。如果旋律或和声或节奏在乐曲中占首要地位，那也是为了整体的利益。把所有精神内涵都归功于和弦，把所有的平凡都归咎于乐曲的缺乏和弦，这是迂腐的学究之见。茶花没有芳香，百合花没有艳色，玫瑰花芬芳艳丽，色香兼有——这里没有什么可以移动的成分，三种花的每一种都是美的。

因此，要"奠定音乐的哲理基础"，就应该首先探索与各个音乐要素必然地连接着的精神特点，以及它们之间的相互关系。建立一个严格的科学结构和处理极其繁复的具体实例，这二重要求使该课题很难解决，但假如我们不去追求像化学或生理学那样的一种"精确"的音乐科学的话，困难是可以克服的！

器乐作曲家是怎样进行创作的，通过解答这个问题，能使我们对音乐美的特质有确实可靠的了解。作曲家的幻想中产生一个原始的乐思，他从这个乐思再想下去——渐渐愈来愈多的结晶体聚合起来，不知不觉地形成一个整体与各主要部分，这个形体最后出现在他眼前时，只需要接下去做艺术上的实施工作，如检验、衡量、改动等。器乐作者并没有想要表现某一内容。如果他想这样做，那他就站在错误的立场上，他没有置身音乐中，而是置身于音乐外。他的乐曲变成从标题到乐音的翻译，如果没有标题，乐曲也就很费解。在这里要提到柏辽兹①的名字，我们当然不否认也不低估他绝妙的才华。步其后尘的有李斯特的差得很远的"交响诗"。

同样一块大理石在某一个雕刻家的手中琢成妩媚的形态，另一个雕刻家却把它雕成粗拙不成样的物体。同样地音阶可以因人而异，或者变为贝多芬的序曲或者变为威尔第的序曲。二者有什么区别呢？是否其中之一表现着较高超的情感；或者表现的情感没有不同，但它的表现方法更正确呢？不是这样，而是因为其中之一创造了更优美的乐音形式。确定乐曲的好坏，要看作曲家是

① 柏辽兹（Hector Berlioz，1803—1869），法国作曲家。

否在一开始就创作一个充沛活泼的主题或者是一个平凡的主题；他是否把主题在各方面不断翻新，并且有意义地发展它，或者是把主题变得愈来愈糟；和声是否丰富多变，有独创性地展开着，或者是单调贫乏，没有进展；节奏是否象生命的脉搏一样跳动，或者只是象夜晚归营的鼓声。

没有一种艺术，像音乐那样快地用旧了许多形式。转调、终止法、音程进行、和声联接在五十年后，甚至三十年后，就已用旧，以致有才思的作曲家不再能利用旧形式，他不断被迫着去创造新的、纯音乐的手法。有不少作品是远远超越当时一般的水平的，对这些作品我们可以正确地说，它们过去一度是美的。音乐要素和它无数可能的结合中藏有神秘原始的诸种关系，有才思的音乐家，他的幻想力找到其中最微妙最深奥的关系，创造了乐音结合的形式，这些形式似乎是信手拈来，完全自由创造的，但同时却又与必然性有着无形的微妙的联系。我们可以立即把这种作品或它们的个别细节称作“富有才思”。这样看问题就很容易把乌利比歇夫[①]错误的见解纠正过来，他说器乐作品不可能富有才思，因为对作曲家来说，他的才思完全是把音乐在某种意义上应用到直接或间接的标题上去的问题。按照我们的看法，完全可以把《唐·璜序曲》的快板部分中，著名的升d音或下行的齐奏称作“富有才思”的手法，——而绝对不是（象乌利比歇夫所说的那样）前一例子表示“唐璜敌视人类的态度”，后一例子表示被唐璜诱骗的女人们的父亲、丈夫、弟兄和情人们。所有这样的解释本来已经不合适，应用到莫扎特身上那就加倍地不合适，莫扎特——这个艺术史上最有音乐天性的人——他所接触到的一切，都变化为音乐。乌利比歇夫把g小调交响曲也看为恰巧分为四个不同阶段的热烈的爱情故事。g小调交响曲却只是音乐而不是其他什么。作为音乐它已是足够有余的。不要在乐曲中找寻某些内心经历或外界事件的描写，要找的首先是音乐，这样就可以纯粹

① 乌利比歇夫（Alexander von Oulibicheff，1794—1858），俄国贵族、业余音乐家、莫扎特传作者。

地欣赏音乐所完整自足地赐给人们的东西。作品如果缺少音乐美，那即使把它解释得有多么伟大的意义，也不能弥补这个缺陷；而如果存在着音乐美，这种解释也没有什么益处。它倒是会把人们对音乐的理解引入歧途。有些人声言音乐在人类精神的启示中占一个卓越的位置，可是音乐没有这个作用，也永远不会有这个作用，因为音乐没有传达思想信念的能力——这些人也使“意向”（Intention）这个词流行起来。在音乐艺术中可没有什么“意向”能弥补作品“创意”（Invention）的贫乏。凡是没有体现的东西，在音乐中也就不存在，已经体现的东西，也不再是单纯的意向了。“他有某些意向”，说这句话时多半含有褒义——我觉得它反倒是一个贬词，译成通俗的德文时这句话会变成这样：这个艺术家心有余而力不足。艺术（Kunst）是从能力（Können）这个词来的；没有能力的人，——还是很有“意向”的。

正如一首乐曲的美纯粹来自乐曲的音乐方面的特定条件，同样乐曲结构的规律也是按照音乐的条件而决定的。关于这一点有不少含糊错误的见解，我们在这里只提出其中的一个。

那就是广泛流传的有关奏鸣曲和交响乐的理论，它发源于情感论。按照这个理论，作曲家在奏鸣曲的各个乐章中要表现四种不同的内心状态，这四种不同状态却又是相互联系的（怎样联系可没有说清楚）。为了解释各乐章之间显然存在着的联系，以及说明各乐章的不同效果，解说者把某些情感说成是乐章的内容，并且强使听众信从这个假定。这种解说有时合适，可是常常是不合适的，并且从来没有必然性。倘若说：四个乐章结成整体，这四个乐章按照音乐美学的规律起着对比和加强的作用，这种说法必然总是合适的。

富于幻想力的画家施文特① 给贝多芬的钢琴幻想曲，作品第八十号，作了非常动人的插图，画家把各个乐章看为某些人物所经历的一些有联系的事件，他用图画来表现这些事件。正如画家

① 施文特（Moritz von Schwind，1804—1871），德国画家。

在音乐中看出情景和人物形象来，听众也把情感和故事放到音乐中去。以上这两种情况与音乐是有某种关系的，但不是一种必然的关系，只有必然的关系才能成为科学规律的对象。

人们时常把贝多芬作为例子，据说他在草拟一些作品时，曾设想着一定的事件或内心状态。但如果贝多芬或其他作曲家这样做时，他只是把它当作一种手段，因为通过相互联系的客观事件，他可以更容易地做到乐曲的统一。假如柏辽兹、李斯特等人认为诗歌、标题、生活经历还有更多作用的话，那仅仅是他们的一种幻觉。奏鸣曲四个乐章有机结合的标志是音乐情调的统一，而不是乐曲与作曲家设想的外在事物的某种关系。如果作曲家不用这种文学上的拐杖，而以纯音乐的方法来创作时，那各部分之间只有音乐的统一，没有其它的统一可言。从美学的观点看，贝多芬在创作他所有作品时，到底选择了一定的题目没有，这个问题是无关紧要的；我们不知道有这回事，因此就作品说，这些题目是不存在的。我们的对象是没有评注的作品本身，正如法学家把一切没有记录在案的东西都认为是没有发生，对审美的判断来说，在作品以外的东西，也是不存在的。如果各个乐章显得有统一性，那么它们之间的从属关系必须在音乐的条件中去寻找*。

---

* 上面的话引起了解释贝多芬的学者罗勃先生①之流的极大震惊。我们最好用奥托·扬恩在他论布赖特科普夫与黑尔特尔公司新版的贝多芬作曲集的文章中（《音乐论文集》）跟我们完全一致的见解来回答他们。扬恩从申德勒②记录的一件大家熟悉的轶事说起，据说有人问贝多芬，他的 d 小调和 f 小调奏鸣曲有什么意义时，他回答说："请你读一下莎士比亚的《暴风雨》吧"。扬恩说，提这问题的人读了《暴风雨》后大概认识到，莎士比亚的戏剧对他的影响跟对贝多芬的影响不同，它不能唤起什么 d 小调和 f 小调奏鸣曲来。而恰巧这一戏剧启发贝多芬使他写出这些作品来，这件事当然是很有意思的；如果要从莎士比亚来理解这些乐曲，那只是证明人们缺乏音乐理解的能力。在写 F 大调弦乐四重奏（作品第十八号之一）的柔板时，据说贝多芬想起罗密欧与朱丽叶在墓窟的一场，如果有人用心读了这一场，然后再谛听柔板时，在他眼前唤起这一幕的情景来，请问：他对音乐的真正乐趣会增加还是会减少呢？标题和笔记，即使来自贝多芬本人可信的记录，基本上也不会促使我

① 罗勃（Johänn Christian Lobe，1797—1881），德国作曲家、音乐理论家。

② 申德勒（Anton Felix Schindler，1795—1864），德国音乐家、贝多芬的朋友、贝多芬传作者（1840年出版）。

最后，我们要从三方面来确定“音乐美”的概念，以免引起某些可能的误会。我们所确定的那种特殊意义的“音乐美”并不限于“古典”音乐，也不意味我们偏爱古典而不爱“浪漫”音乐。它对任何派别都同样有效。它统治着巴赫也统治着贝多芬，统治着莫扎特也统治着舒曼。我们的论点丝毫没有偏袒某些派别的意思。这篇论文自始至终不是在说应该做什么，而是在研究实际上存在的是什么，不能从论文得出这样的结论说，某一音乐理想代表着真正的美，我们只是想指出对任何学派，甚至绝对相反的学派，同样有效的美学原则。

不久以前，人们开始把艺术作品与时代思潮和当时发生的大事联系起来观察。这种无可否认的联系对音乐说一定也是存在着的。音乐是人类精神的表现，它跟人类其他活动一定有相互的关系：跟同时代的文学和造型艺术的创作，跟当时的文艺、社会和科学的动态，跟作者个人的经历和信念都有关系。人们有权观察和指出个别作曲家和作品的这种联系，并且这是值得我们感谢的事情。但人们必须记住，艺术的专门领域与一定的历史实况并列对比地讲述，这是属于艺术史而不是属于纯粹审美范围的事情。

们对作品的意义有更深入的了解，它们反而会引起误会和曲解，正如贝多芬自己所发表的那些标题引起了误解一样。大家知道，贝多芬优美的降E大调奏鸣曲（作品第八十一）是加上标题“告别、离乡、重归”的。因此人们把它作为标题音乐的可靠例子很自信地加以解说。马克斯①说：“人们设想这是一对恋人的生活片段”，他不说明两人是已婚或未婚，“而听了作品后也就证实了这一设想”。兰慈②讲到这首奏鸣曲的结尾时说道：“这两个相爱的人伸开手臂，好象鸿雁展翅一般”。可是贝多芬在原稿的第一部分上写着：“大公爵鲁多夫③皇帝陛下御驾亲征，告别群臣，一八零九年五月四日”，在第二部分的题后写着：“大公爵鲁多夫皇帝陛下御驾回京，一八一零年一月三十日”。说他对大公爵扮演着一个柔情媚态、神魂颠倒的女性，那他岂不要提出强烈抗议么？扬恩最后说：“因此我们应该感谢贝多芬（一般地）没有标出题目来，很多人会误认为只要理解了标题，也就理解了作品。他要说的一切都在音乐中说出来了。”

① 马克斯（Adolph Bernhard Marx，1795—1866），德国音乐理论家、作曲家。

② 兰慈（Wilhelm von Lenz，1809—1883），德国音乐作家、贝多芬研究者。

③ 大公爵鲁多夫（Erzherzog Rudolf von Österreich，1788—1831），奥地利皇帝，音乐爱好者、钢琴家。

从方法论的观点说，艺术史和审美学的结合似乎是必要的，但这两门科学必须保持各自的特质而不任意混淆。历史学家可以从总体的观点来理解艺术现象，把斯庞提尼①的作品看成是“法兰西帝国的表现”，在罗西尼的作品中看到了“政治上的复辟”，——美学家却只能依据这些人的作品，来判断哪些东西是美的，为什么是美的。美学探讨不谈作曲家的个人情况和历史背景，它不管这些，它只听见也只相信作品本身的表现。它在贝多芬的交响乐里感到一种风暴、一种搏斗，得不到满足的渴望、顽强抵抗的精神，即使不知道作者的姓氏或生平也会感到这样；可是音乐史家提供的关于作家生平的那种解释材料，比如说他是共和主义者、独身汉、聋子等等，美学家不能从作品中获得这些事实，也不能利用这些事实来评价作品。比较巴赫、莫扎特、海顿等人的世界观的不同，并以此来解释他们作品性质的不同，也许是一件极其有趣而且很有价值的工作，但这是非常复杂的工作；愈是企图精细地阐明其中的因果关系，那就愈有做出错误论断的可能。采用这个方法时，非常可能把一件事情过份强调夸张。人们很容易把两件同时发生因而稍有牵连的事情，给与一种内在的必然联系，从而按照人们的需要把永远不能翻译的音乐语言任意地加以解说。这种做法，正象说一句佯似矛盾的话，在聪明人的嘴里成为一句哲理名言，在笨人的嘴里便是胡说八道，这要看如何机智地运用这句话而定。

黑格尔谈到音乐艺术时也时常使人迷失道路，他把自己的主要是艺术史的观点不知不觉地与纯粹美学的观点混淆起来，他把一些根本不属于音乐本身的条件算在音乐名下。乐曲的特性跟作者的性格肯定是有“联系”的，但对美学家来说，这种联系不清楚；——要把所有现象之间的必然联系一一具体指明，这会做得象一幅讽刺画一样夸张。在今天要反对这一种激人脾胃的、而且表现得颇有才华的方向，并且要说出：“历史的理解”跟“审美

① 斯庞提尼（Gasparo Spontini，1774—1851），意大利作曲家。

的判断"是两回事情这句话来，需要有极大的勇气才行*。但确定不移的客观事实是：第一，各个作品和派别的不同风格是基于音乐要素彻底不同的安排上，第二，无论是巴赫的最严格的赋格，或是肖邦最梦幻般的夜曲，一个作品中使我们真正感到愉快的，是作品的音乐上的美。

"音乐美"与古典音乐既不是同一事物，它与建筑式音乐更不是同一事物，后者只是前者所包含的一个类别。重叠而起的严整巍峨的复调音型，多声部的巧妙的交织，其中各个单独的声部不能自由独立，因为声部的总体才是自由独立的，这种音乐有其不可磨灭的长处。但昔日的意大利人和荷兰人的宏伟阴森的金字塔般的声部音乐，只是音乐美领域内的一小部分，正如巴赫的组曲和协奏曲中许多轻盈纤巧的形象也只是音乐美的一小部分一样。

许多美学家认为整齐和对称引起的愉快足以解释音乐的乐趣，可是美的事物，不用说音乐美了，从来也不是以整齐和对称为内容的。最无聊的主题可以有非常对称的结构，"对称"只是表示关系的概念，它并不回答这个问题：是什么东西对称地出现？——恰巧在最拙劣的作品中可以看到陈旧乏味的成份匀称地排列着。音乐的感觉却要求层出不穷的新的对称形式**。

---

* 在这里我们要提到里尔①的《音乐家的性格肖象》，但我们还是以感谢的心情提到这本引人入胜的书。

** 在这里请允许我援引拙作《近代歌剧》(序言第6页)中的一段话作为说明：

"'真正的美'(关于这个属性谁有裁判权呢？) 无论经过多长的时间，永远不会消失它的魅力，这句名言，就音乐而论，只是辞藻而已。音乐跟大自然一样，每当秋季来临，繁荣的花卉世界变为腐朽，从腐朽中又长出新的花朵。一切音乐作品是人的创作，是一定个性、一定时代、一定文化的产物，因此总是包含一些使它早晚要消亡的成分。在大型音乐形式中又数歌剧最为综合、最有传统性，因此也就最易消亡。也许令人感伤的是：甚至一些有着高尚优秀趣味的近代歌剧（如史波尔、斯庞提尼等）已经开始从舞台上消失。但事实不容否认，虽然各个时期照例都有对可恶的"时代精神"的咒骂，而衰亡的过程并不因此而停顿下来。时代真可说是一种精神，它总在创造它的外形。舞台代表着满足观众实际需要的论坛，它跟安静地阅读总谱的人的书斋是不同的。舞台意味着戏剧的生命，夺取舞台的斗争也就是戏剧的

① 里尔(Wilhelm Heinrich Riehl, 1823—1897)，德国社会学家，文化史家。

最后，奥尔斯台特①用圆周形的例子在音乐领域里发展了柏拉图观点，他声称，圆周形具有绝对的美。可能他从未亲身体验过一首完全圆周形的奇怪的音乐作品吧？

我们也许不必那样提防，但最后让我们还说这一点，音乐的美跟数学是不相干的。有些外行的人（其中也有情感丰富的作家）关于数学在音乐创作中的作用持有相当糊涂的想法。他们认为不止乐音的振动、音程的距离以及谐和性与不谐和性可以用数学的关系来解释，他们相信乐曲的美也是以数字为基础的。和声与对位法的理论被当作一种秘诀，这个秘诀可以教我们怎样去“算出”音乐作品来。

数学在我们探索音乐的物理性质时提供了一把不可缺少的钥匙，可是在完成的音乐作品中却不能把它的意义估计过高。一首乐曲，无论多么完善或多么拙劣，它完全不是一件能用数学计算得出来的东西。幻想力的创造不是数学习题。所有单弦琴的试验、音响图形、音程比例等，不在我们讨论的范围内，审美的领域是在这些初级比例失去意义的时候才开始。数学只管原始素材，使它能接受精神的处理，在最简单的关系中数学隐蔽地起它的作用，但乐思无需数学就能诞生出来。关于奥尔斯台特提出的问题：“如果好几个数学家用他们的毕生精力去计算莫扎特的一部

生存斗争。在这个斗争中，如果一个作品呼吸着现代的气息，给我们带来我们自己的生动活泼的情感和愿望，尽管它的质量较低，也往往能战胜优秀的旧作品。观众和艺术家理所当然地对音乐中的新事物感到爱好，要是批评界只是欣赏旧的东西，而没有承认新事物的勇气，那创造会受到阻碍。我们必须放弃关于作品不朽的美妙信念，——每个时代都曾经很有信心地宣布过当代最优秀的歌剧将永远不朽。莱比锡的亚当·席拉尔②曾断言过，要是有朝一日哈塞③的歌剧不再使人倾心的话，全世界都要变成野蛮了。禁闭在霍恩阿斯配尔格的音乐美学家舒巴特也还说过，不能想像作曲家约梅利④将来会默默无闻。可是今天哈塞和约梅利对我们还有什么价值呢？”

① 奥尔斯台特(Hans Christian Oerstedt，1777—1851)，丹麦物理学家。

② 亚当·席拉尔（Adam Hiller，1728—1804)，德国小歌剧（Singspiel）作曲家。

③ 哈塞(Johann Adolf Hasse，1699—1783)，歌唱家、作曲家。

④ 约梅利(Niccolò Jomelli，1714—1774)，意大利作曲家。

交响曲，能不能把所有的美都计算出来呢？”*我得坦白承认，我不懂这句话什么意思。他要计算什么，他能计算什么呢？难道要比较两个相连的乐音的振动率，或者比较各个乐段的长短么？使一首乐曲成为艺术品，使它超出物理试验的范围的，是一种自由的、精神的东西，因此是不能计算的东西。在音乐创作里数学所占的份量跟它在其他艺术的产品里所占的份量是一样大或一样小。因为数学毕竟也指导画家和雕刻家的手，在诗句和诗节的匀称节律中也有数学的成份，建筑家的结构中、舞蹈家的花样中也有数学。任何精确的知识中都有数学的应用，都有这一理性的活动。但是说数学具有真正的、积极的创造能力，像某些音乐家——音乐美学的保守派——所说的那样，那是不能承认的。关于数学的问题跟在听众中唤起情感的问题一样——它在各个艺术中都有份，但只在音乐艺术的讨论中，却被大肆渲染。

人们也时常试图把语言和音乐相提并论，把前者的规律给后者规定下来。歌咏和语言的亲属关系是很显然的，无论就二者相似的生理条件说，或者就它们都用人的声音来表达内心经历这一共同特点说。两方的相似处太明显了，我们不必在这里加以详细说明；我们只须特别承认这一点：就音乐确实只是主观地表达内心冲动说，适用于说话的规律确实部分地也对歌唱适用。热情激动时声音激昂，平静下来时声音降落；特别重要的句子说得慢些，无关紧要的话说得快些；歌曲作家，特别是写戏剧性歌曲的作家，不能不注意这些事情。但人们不满足于这些有限的类似，人们把音乐本身当作一种（较模糊的或较精细的）语言看待，并且想从语言的本性中引伸出音乐美的原则来。他们把音乐的每一属性和作用都从音乐和语言的类似处来解释。我们的意见是，论述一种艺术的特质时，这种艺术跟相近领域的差异比起类似处来更为重要。审美探讨不能被一些吸引人的、但不能显示音乐的真正本质的类似处所迷惑，它必须深入到语言和音乐绝然分开的地方。只有在这里，我们才能给音乐找到真正的、对音乐有利的特点。主要的、

* 奥尔斯台特：《自然界的精神表现》，卷三，第32页，康内基塞尔译。

基本的区别在此：语言的音响只是一个符号，或一个手段，它被用来表达跟这个手段完全无关的东西，至于音乐的音响，它本身是一个对象，即它本身作为目的出现着。一方面是乐音形式独立的美，另一方面是思想对仅仅作为表达手段的音响的绝对支配权，这二者互不相容，以致两个原则混合在逻辑上是行不通的。

语言的本质和音乐的本质，具有不同的重点，其它特点都以这个重点为中心。音乐特有的一切规律都围绕着乐音的独立意义和乐音的美转动，一切语言规律围绕着正确地应用语言来达到表达的目的而转动。

企图把音乐看作是一种语言，这引起了最坏的、极紊乱的看法；我们天天看到这些看法在实践上产生的后果。主要是那些创造力薄弱的作曲家觉得这种看法对他们很合适，即把超出他们能力的、独立的音乐美，看作是一种谬误的、感性的原则，而把音乐在描写人物个性方面的作用抬得极高。不用说理查德·瓦格纳的歌剧，就是在最小的器乐小品中，流畅的旋律往往给零星的装饰乐段、咏叹句等所打断，这些使听众大为惊异的东西，看来好象它们有着特殊意义似的，其实除了“不美”外，没有其他意义。有些现代作品时常把贯穿全曲的节奏打断，硬要穿插一些神秘的东西或堆砌一些对比，而人们往往赞美这些作品，说音乐在这里企图突破自己的狭隘疆界，上升为语言。我们从来觉得这种赞美是有双关意义的。音乐的疆界一点也不狭隘，但音乐的疆界是很准确地划定了的。音乐永远不可能“上升为语言”——从音乐的观点看，其实应该说“下降”——因为音乐显然该是一种提高了的语言*。

* 我们不能不提到这事：千秋万代一直将是最有天才的、气魄最宏伟的作品之一，以它的光彩助长了现代音乐批评中常见的一种谬论，就是称音乐具有“转到语言的明确性和抛弃声律美的桎梏的内在倾向”。我们指的是贝多芬的“第九”。这是精神世界的分水岭之一，它耸立云霄，不可逾越地架在相反的思想潮流之间。

有些音乐家，把“意向”的伟大性和抽象课题的精神意义置放在一切之上，把第九交响曲视为一切音乐的顶峰；而一小群为纯粹审美要求作战的、坚持过时的美学观点，在钦佩这首交响曲之余，还作了某些保留。人们都可

我们的歌唱家也忘记了这一点，他们在情绪非常激动的时刻用说话的方式吐一些字，甚至一些句子，他们以为这样做可以使音乐得到高度的提升。他们没有看见，从歌唱过渡到说话总是一种下降，正如正常说话时的最高音也比用同一发声器官歌唱时的低音还低。有些理论跟这些实践上发生的后果一样坏，甚至比它们更坏，因为不能立即用试验来攻破它们，这些理论强要音乐接受语言的发展规律和构造规律，如同早些时候部分地由卢梭以及拉莫①，近代则由瓦格纳的信徒们所尝试的那样。他们这样做时刺伤了音乐真正的心脏，即无需外求的自足的形式美，而去追逐"意义"的幻影。因此音乐美学必须彻底阐明音乐和语言本质上

以猜测到，这里主要谈的是末乐章，关于前三乐章的高度的美，凡是仔细倾听的、有修养的听众几乎是没有异议的。在末乐章中，我们见到的只是一个巨人的巨大的阴影。一个寂寞得近乎绝望的心灵，最后在大众的欢乐声中与世和解，这样一个伟大的思想我们完全可以理解和承认，但我们仍然觉得末乐章的音乐不美（尽管它有许多天才的特点）。我们知道得很清楚，这个与众不同的意见会遭到普遍的遣责。所以一八五三年奥古斯堡通报上发表了一篇论文，作者是德国最有才智、最渊博的学者之一，在他试图攻击第九交响曲在形式方面的基本思想时，在题目后幽默地觉得有必要把自己署名为"愚蠢者"。他说明一首多乐章的器乐作品用合唱来结束是一个美学上的怪物，他把贝多芬比作一个雕刻家，这个雕刻家用没有颜色的大理石琢成人体的腹胸手足，可是头部却涂上了颜色。应该认为每一个感觉灵敏的听者在人声部出现时会感到同样的不舒服，"因为在这时作品突然改变了重心，使听众有头重脚轻的感觉"。不到十年后我们愉快地获悉，这个"愚蠢者"原来就是大卫·施特劳斯②。

与此相反，贝歇尔博士③——我们把他看作为这一大类人的代表——在一八四三年发表的一篇论第九交响曲的文章中，把第四乐章说成是"造形独特，布局宏伟，构思奔放，不能用任何其它作品的尺度来衡量的一篇贝多芬天才的创作"，他也告诉我们说，在他看来，这部作品"与莎士比亚的李耳王，还有十多种达到人类精神的最高境界的文艺作品，并列在艺术的喜马拉雅山巅，这部交响曲像达伐拉吉利峰一般，甚至超出了它的同伴。"贝歇尔像几乎所有与他持同一见解的人，把四个乐章的每一乐章的"内容"的意义和深奥的象征性详细地描写一番，——至于音乐却一字不提。对音乐批评这一大学派说，上述方法是非常典型的。问到一首音乐作品是美还是不美时，他们避而不答，却很深奥地去解释它的伟大意义。

① 拉莫（Jean-Philippe Rameau，1683—1764），法国作曲家。

② 大卫·施特劳斯（David Friedrich Strauss，1808—1874），德国哲学家、神学家，《耶苏传》作者。

③ 贝歇尔博士（Alfred Julius Becher，1803—1848），德国音乐评论家。

的基本区别，把这件事看为最主要的课题之一，并且在一切推理中坚持下列原则，即凡是涉及音乐特有的个性时，它与语言的类似处就毫无用处了。

第 四 章

音乐的主观印象的分析

我们虽然认为被情感侵占的统治权应该归还到美的合法主权之下，这是音乐美学的原则和第一个任务——因为直接产生和直接感受一切艺术美的官能不是情感，而是作为纯观照活动的幻想力——可是音乐生活的实践中情感的各种明确表现起着非常显著和重要的作用，不能光给它一个从属的位置就算了事。

尽管审美观察只能以艺术作品本身为依据，可是在现实中独立的艺术作品还是作为两个活的力量的中间物，那就是在它的来源和去向，即作曲家和听众之间，来发挥它的效能的。这两方面的精神生活中，幻想力的艺术活动不能像在完成的、客观的作品中已经炼成了纯金一般——相反地，它跟情感和感觉始终处于密切的相互关系中。这样说来，情感在艺术作品完成之前和完成之后，开始在作曲家，后来在听众身上，占有一种不容忽视的重要性。

让我们看一下作曲家吧。在创作的过程中他充满了一种兴奋的情调，没有这种情调而要从幻想力的深渊中释放出美的事物来，这是几乎不能想象的。这种兴奋的情调，按照艺术家的个性，或多或少地染上了正在形成中的艺术作品的色调，它时而高涨，时而平静下来，但永远不至于变为压倒一切的激情，达到使艺术创作成为不可能的地步，在这里清醒的理智跟激昂的情绪至少起着同样重要的作用——这些都是熟知的，属于一般艺术学范围内的事情。至于就作曲家创作的特殊性说，它是一种不停的造

形过程，一种用乐音关系来塑造形式的过程。人们喜欢给音乐杜撰的那种情感至上论，应用到音乐创作上，即把它看作作曲家创作的前提和把作曲看作一种兴奋的即兴活动时，是最不适当了。一首乐曲开始在作者脑际只是粗具轮廓，逐步加工，一直到各个小节都塑成明显的形象，当然同时即已具有管弦乐的敏感多态的形式，工作过程是那样考虑细致、那样复杂，自己没有动过手的人，几乎不能理解是怎么一回事。不仅把音符跟音符相互衡量对比的赋格形式或对位法形式的乐章，而且最流畅的回旋曲、最婉转的咏叹调，也需要“精工细琢”，这是我们语言中一个很有意思的措词。作曲家的活动可以说是一种塑造，它跟造型艺术家的活动可以相比。正像造型艺术家，作曲家也不能被他的材料所控制；因为他也必须客观地把他的（音乐的）理想呈现出来，把它造为纯粹的形式。

也许因为罗森克朗茨*忽视了上述事实，所以他注意到但没有解决这个矛盾，即为什么天性特别富有情感的女人，在作曲方面却没有做出什么成绩来。除了阻碍她们，使她们在精神创作方面不如男人的一般条件外，还有一个原因，那就是作曲的塑造因素，这个塑造因素需要人们把主观性去掉，正如在造型艺术中也是这样，但只是方向不同而已。如果情感的强烈和生动活泼确实对音乐创作有着基准的意义，那么为什么有许多女作家、女画家，却没有一个女作曲家，就很难解释了。不是情感在作曲，而是经过艺术训练的特殊音乐才能。因此舒巴特的话听起来滑稽可笑，他严肃认真地把作曲家史塔米茨①的出色的“行板”说成是“他那多情善感的心灵的”自然的“结果”，**还有劳勒②的话也很可笑：“亲切温柔的性格能使我们创造出缓慢乐章的杰作。”***

---

* 罗森克朗茨《心理学》第二版，第60页。

** 舒巴特《有关音乐美学的一些想法》，1806年。

*** 《促使音乐繁荣的新意见》，柏林，1784年，第102页。

① 史塔米茨（Johann Stamitz，1717—1757），捷克小提琴家、作曲家。

② 劳勒（Christian Rolle，1714—？），德国作曲家、音乐理论家。

没有内心热情就不能完成人生的一切伟大或优美的事物。作曲家跟任何诗人一样，有着丰富的情感，但情感不是他创作的因素。即使他充满了强烈、明确的激情（Pathos），这将是产生不少艺术作品的起因和使作品庄严圣洁的原因，但是激情不是作品的对象，我们从音乐艺术的本性可以知道这一点，因为它既没有能力也没有责任去表现明确的激情。

一种内在的吟唱，而不是单纯的内在感受，促使有音乐才能的人去创造出乐曲来。

我们把作曲活动看作一种造形过程；作为造形过程它完全是客观性的。作曲家塑造一个独立的美的事物。具有无限表现力和精神性的乐音材料，使乐音造型者的主观特点能在塑造的方式中表现出来。因为各个音乐要素已经有各自特殊的表现力，作曲者性格上的显著特点：如多情善感、强劲、愉快等，可以很好地通过贯彻选用某些调性、节奏和过渡，就音乐所能再现的一般因素，表达出来。一旦这些性格特点为艺术品所吸收，那末它们只是作为音乐素质，作为乐曲的、而不是作曲家的特性受到注意*。多情善感的作曲家、才思丰富的作曲家、优雅或崇高的作曲家，所给予我们的首先和首要的是音乐，是客观的形体。这些作曲家的作品有着各自判然分明的特点，作为完整形象又反映着创造者的人格，但所有作品无论哪一件，都是作为独立的美的事物，为本身目的而纯音乐地创造的。

不是作曲家实际上的情感，作为单纯主观的激动，唤起了听众中间同样的情调。如果我们承认音乐有这样一种强制的力量，那就得承认这种力量的根源是在音乐中客观存在的东西，因为就

---

* 最近，阿·贝·马克斯的贝多芬传说明，从作品推论到作曲家个人性格时需要非常谨慎，幻想力可能影响清醒的探讨，并使真理受蒙蔽的危险很大。在他的有音乐偏见的赞歌中，他认为不需要仔细查核事实，因此泰耶尔① 对原始材料的精确研究，在许多方面把他彻底纠正过来了。

① 泰耶尔（Alexander Wheelock Thayer，1817—1897），美国音乐学者、贝多芬传作者。

一切美的事物说，只有客观存在其中的东西才有强制力。在这里所说客观存在的东西即乐曲的音乐素质。从严格的审美观点看，我们只能说某一主题有着高傲或暗澹的声调，但不能说，它表达了作曲家的高傲或暗澹的情感。乐曲产生时代的社会政治背景跟乐曲的性格本身（就它本身而论），相距就更远了。主题具有某一音乐表情，是正巧选择了某些音乐因素的必然结果；如果作者的选择是由于他的心理状态或当时的文化历史原因，那末人们必须从作品（而不仅从年代和诞生地）来证明此事，如果人们证明这种联系是存在的，尽管它非常有趣，那首先它也仅只是一种历史的或作曲家生平的事实而已。审美研究不能以存在于作品外的任何情况为依据。

尽管作曲家的个性肯定会在他的创作中获得象征性的表现，但如果人们想从这一主观因素中得出一些只能以艺术造形的客观存在为真正依据的概念来，那是错误的。风格也是这些概念中的一个。*

我们认为音乐艺术中的风格概念应该从它的音乐素质来理解，风格是完美的技巧，这种完美的技巧在创造性思想的表达中作为习惯作风出现。我们说某一艺术大师显示了“风格”，如果他实现一个清楚地理解了的观念时，把一切渺小不适当、浅薄的东西去掉，在每一个技术细节上协调一致地保持作品整体的艺术特性。费歇尔（《美学》527节）在绝对的意义下用“风格”这词，我们也在绝对的意义下在音乐中用这个词，我们不考虑历史和个人的风格分类，我们只说：某个作曲家有风格，正如人们在同样意义下说：某人有品格一样。

音乐美的建筑性的一面在风格问题上很清楚地显示出来。风格是比单纯的匀称更高一级的法则，如果某一小节，虽然本身无

* 因此我们说福尔克尔从“思想的差异”引伸出各种不同的音乐作风的想法是错误的，按照这种想法作曲家的风格应该这样来解释：“狂热的人、傲慢的人、冷漠的人、幼稚拘泥的人在他们的思想联系中显示出浮华的辞藻、不可忍受的夸大性或是冷酷无情、虚假矜持的态度。”（《音乐原理》1777年第23页）

可非难，可是与整个作品的表情不合，那乐曲的风格会由于这一小节而遭到破坏。正如建筑物上有一片不相称的阿拉贝斯克一样，我们把一个终止法或转调称作'无风格'，因为它不伦不类地背弃了乐曲基本思想的统一性的贯彻。当然，这是一种更广泛、更高意义的统一性，在某些情况下它也可以包含对比、插部和一些不拘规律的地方。

因此在写作一首乐曲时，作曲家自己的个人激情的表露，只限于主要是客观的造形活动所允许的范围内。

不是乐曲的创造，而是乐曲的再现，即演奏，才是使情感能直接流露在乐音中的行为。从哲学的概念说，作好了的曲子，不问它是否被演奏，已是完成了的艺术作品，但我们不能因此而忽视把音乐区分为作曲和再现两方面（这是音乐艺术的一个包含许多后果的特色），如果这一区分能有助于解释某一现象的话。

在探索音乐的主观印象时，这一区分特别有其作用。演奏者能够通过他的乐器把当时正控制着自己的情感直接表露出来，在他的演奏中注入他内心的狂风暴雨、炽热的渴望、活泼的力量和欢乐的情调。亲切的体内感觉通过我的指尖直接把内心的颤栗传向琴弦或拉响着弓弦，或者在歌唱中唱出声音，使我的情调能够在演奏中按照个人最独特的方式倾吐出来。主观精神在这里直接化为乐音，产生声响的效果，而不是默然地用乐音来塑造形式。作曲家的创造是缓慢的、间歇性的，演奏家是不停的、一气呵成的；作曲家是为了永恒，演奏家为了满溢的顷刻。乐曲是被塑造的，演奏是被我们体验的。音乐在再现中表现了情感的流露和激动的一面，它把闪电似的火花从神秘的深处招引出来，使之飞跃到听众的心上。当然演奏者只能演奏作品内已有的东西，但作品强迫他做的，仅是把音符奏得正确。“演奏者只是在推测和显示作曲者的精神”——也许是这样，但在再创造的顷刻演奏者把乐曲化为己有，正是这个化为己有是演奏者的精神。同一首乐曲可以使人厌烦或令人倾心，要看它实现为音响时被赋予怎样的一种生命。好象同样一个人，有时悠然神往，有时没精打采、平凡无

聊。八音匣不能感动听众，但最朴素的演奏者，如果他心神向往地唱一首歌，会使听众感动。

当创作和演奏结合在一个行动中时，这是最直接的用音乐来显示心灵状态的方式。这就是自由的即兴演奏。如果即兴演奏不是带着形式艺术的性质，而主要地带着主观的倾向（更高意义下的病理状态）出现时，那演奏者从琴键上弹出的表情，真会是一种说话的模样。谁亲身感受过这种不受拘束的说话，这种在凝神啼听的听众面前放纵的自我吐露，他就一定会知道，在这种场合下，爱情、嫉妒、狂欢和痛苦，没有遮蔽、没有禁忌地从黑夜里潺潺流出，欢庆它们的节日，唱出它们的传奇，进行他们的战斗，一直到这位音乐大师把它们呼唤回去，回复到宁静的心情，却使听众不得安宁。

通过演奏者奔放的演奏，音乐作品的表情传给了听众。下面让我来谈听众的问题吧。

我们时常看见听众被一曲音乐所感动，怀着欢乐或忧郁，他的内心深处受到了振奋或震动，远远超过纯粹审美性的愉快。这种效果不容否认，它是真实、纯正的，它时常达到很激烈的程度，因为大家能理解这些，所以不用我们停下来去描写它了。这里要问的只有两件事情：音乐所引起的情感激动与其它情感波动相比时，它的特质何在，还有：这种效果有多少成分是审美性的。

一切艺术毫无例外地有影响情感的能力，这是我们必须承认的事实，但音乐影响情感的方式很特殊，只是它才有这种方式，这也是不容否认的。音乐比任何其它艺术美更快更强烈地影响我们的心情。少量的和弦即能把我们投入一种情调，而一首诗必须用较长的解说，一幅画必须经过不断的沉思才能达到这样的效果，尽管二者比音乐有着有利之点，即它们能利用整个观念世界，我们的思维知道这些观念是能左右我们的愉快和痛苦的情感的。乐音的影响不仅是更快，而且更直接、更强烈。其它艺术说服我们，音乐突然袭击我们。尤其当我们很激动或忧郁的时候，我们特别强烈地感到音乐对我们心情的特殊力量。

在绘画、诗歌、雕刻或建筑不再能引起我们的注意，不再使我们感到兴趣的某些心情状态下，音乐还能影响我们，它的力量恰巧在这时比平常还更强烈。谁在痛苦激动的情绪下听到或演奏音乐，那音乐会象创伤里加上醋一样地影响他。没有其它艺术能那样深刻尖锐地刺痛我们的心灵。这时候人们听到的乐曲的形式和性质就完全无关紧要，无论是暗澹忧郁的柔板或明朗轻快的圆舞曲，我们被它的音响所控制而不能自拔，——我们感到的不是乐曲而是一些乐音本身，音乐象一股没有形态的魔力向我们全身神经激烈地进攻。

老年的歌德①又一次经历到爱情的力量时，他胸中苏醒了一种从未有过的对音乐的感受力。在给采尔特②的信中他说到那些奇妙的在马利恩温泉度过的日子（1823年）："在这些日子里音乐对我有着无比巨大的力量。密勒德尔③的歌喉、席马诺芙斯卡④丰富多采的音调，甚至当地猎人兵团举行检阅仪式时的音乐也把我舒展开来，好比把一只紧握的拳头友爱地展开一样。我完全相信在你的合唱团演出时，我只要听第一小节就会离席而去。"以歌德的智慧，他不会不看到这个现象很大一部分是由于神经的兴奋，所以他最后说，"你可以治愈我的病态的敏感性，实际上这应该看作为那个现象的原因。"*上面的现象已能使我们注意到，音乐对情感的影响中时常有一个外来的、非纯粹审美性的因素在发生作用。纯粹审美性的影响是服务于完全健康的神经生活，而不需要神经生活的病态的增强或减弱。

音乐对我们的神经系统有着更强烈的影响，这表明音乐比别的艺术确实有超级的威力。但我们探讨这超级威力的性质时，就会看到，这是一种质量上的差别，这一特殊的质量是以生理条件

---

* 《歌德与采尔特的通信集》，卷三，332页。

① 歌德（Johann Wolfgang von Goethe,1749—1832），德国诗人。

② 采尔特（Karl Friedrich Zelter,1758—1832），作曲家，歌德之友。

③ 密勒德尔（Paulina Anna Milder-Hauptmann,1785—1838），女歌唱家，贝多芬专为她作了《菲德利奥》歌剧。

④ 席马诺芙斯卡（Maria Szymanowska,1790—1832），波兰女钢琴家。

为基础的。任何美的欣赏都有为精神因素所依附的感性因素，音乐艺术中的感性因素比任何其他艺术中要更强些。音乐由于它的材料没有形体，所以是最精神化的艺术，由于它是一种没有对象的形式游戏，所以是最感性的艺术，这两个矛盾的结合使音乐显示出一种活跃的、与神经同化的倾向，即它同化于这个同样奥妙的、在身体与灵魂间作无形的电报传讯工作的器官。

音乐对神经生活有着强烈的影响，这是心理学和生理学完全承认的一件事实。可惜人们还不能充分地予以解释。心理学无法探求出，为什么有些和弦、音色和旋律对人的整个机体产生磁性般的不能抗拒的印象，因为在这里主要的问题是在于神经受到了一种特殊的刺激。同样地，生理学这个科学虽然不断地前进着，对我们的问题也没有带来决定性的解答。

至于专门讨论这个复合事物的音乐论著，它们几乎全部夸耀音乐的奇妙作用，通过一些不寻常的例子，给音乐戴上惊人的光圈，它们不是从事科学的探讨，不把音乐和我们神经生活的关系追溯到它的真正的必然的根源。可是我们所需要的是科学探讨，而不是某一个阿尔布莱希特博士的深信不疑的看法，这个医生给病人开上音乐作为出汗发散的药物，也不是奥尔斯台特的不信任的态度，他解释狗听见某些调性便会嚎叫，说这是因为人们有方法地鞭打这只狗把它训练成这样的。*

好些音乐爱好者也许还不知道，有很多书籍论到音乐对人身体的影响，以及如何应用这种影响来医治疾病。这些音乐医学家们有不少有趣的奇异例子，可是他们的观察不太可靠，解释也不很科学，他们多半想把音乐的这一颇为复杂的、附带的作用说成是独立的效能。

从比达戈拉斯①开始，据说他第一个用音乐神妙地治愈了疾病，一直到今天，声称可以利用音乐对身体机制的激动或镇静作用来治愈许多疾病的这一学说一再出现，但多半只添了一些新的

* 《自然界的精神表现》，第三卷，第9页。

① 比达戈拉斯（Pythagoras，公元前582—507），希腊哲学家、数学家。

例子，而没有新的见解。里希顿塔耳①在《音乐医生》一书中详细叙述了人们怎样用音乐的力量治愈过风湿、腰痛、癫痫、痉挛、鼠疫、发热性谵语、抽搐、神经热，甚至“愚笨”等疾病。*

在解释这个理论时，有两派不同的看法。

第一派的作者从身体的观点出发，他们把音乐的医疗功能解释为由于声波的物理影响，这个物理影响从听觉神经传达到其他神经，通过普遍的震动在有病的机体内唤起良好的反应。在这同时可以见到一些激情的出现，这只是神经受到震动的后果，因为不只是热情唤起某些身体内的变化，反过来体内变化也可以产生相应的热情。

按照这个理论——这是（在英国人韦伯的倡导下）尼哥莱、施奈德尔、里希顿塔耳、恩格耳、苏尔策尔等人所赞同的理论——我们被音乐所感动的方式，可以跟门窗在强烈的音乐声中开始振动相比。他们引用了一些例子来支持这个理论，比如说有一个叫鲍埃耳斯的仆人，听到锯齿的摩擦声，就牙齿流血，或者有很多人听见刀尖刮玻璃的声音，就会得抽搐症等。

可是，这些声音都不是音乐。至于说音乐跟这些猛烈地影响神经的现象有着共同的基础，即声响，这一点对我们以后的推论有其重要性，但目前——对付这样一个唯物论的观点——我们只是着重指出，在那些孤立的声响印象不再发生作用时，音乐艺术的疆界才开始，此外一个柔板使听众感到的忧郁情调跟一个尖锐难堪的声响引起的体内感觉是完全不能相比的。

另外一派作者（其中有考希②和大多数的美学家）从心理学方面来解释音乐的医疗作用。他们是这样议论的：音乐在灵魂中

---

* 这个学说在著名医师巴第斯达·包尔达的手中达到最高度的混乱，他把药用植物和乐器的概念结合起来，以一根用藜芦茎制成的长笛来医治水肿。用白杨制成的乐器能治愈腰痛，肉桂茎削成的乐器治愈昏厥。（《百科全书》“音乐”一则）

① 里希顿塔耳（Peter Lichtenthal，1780－1853），匈牙利医生、作曲家、音乐作家。

② 考希（Johann Joseph Kausch，1751—1825），德国医生、美学家、政论家。

产生激情和热情，激情导致神经系统的强烈波动，神经系统的强烈波动在有病的机体中引起一种起治疗作用的反应。这种推理——它的跳跃性是一望而知的——被唯心论的“心理”学派用来竭力反对先前的唯物学派，它甚至在英国人惠特① 的权威支持下，不顾一切生理学上的事实，否认听觉神经跟其它神经的联系，这样一说耳朵所接受的刺激当然不可能通过身体的道路传达给整个机体了。

通过音乐在灵魂中唤起爱、忧郁、愤怒、欣喜等激情，这些激情由于它们的良好的激动作用医治了身体，这样一种想法听起来很不错。它老是使我们想到一个著名的自然科学家对所谓“戈德贝尔格尔电磁连锁”所下的极有意思的按语。他说：电流是否能治愈某些疾病，这还没有确定，但确定的是，“戈德贝尔格尔连锁”不能产生电流。应用到我们的音乐大夫身上，也就是说：某些情绪给体内的疾病带来良好的转机，这是可能的，——但不可能在任何时候用音乐来唤起任何你想要的情绪。

这两个理论，心理学的和生理学的，在这一点上是相同的，即它们从可疑的前提引伸出更可疑的推论，并且从这里得出最可疑的实践上的结论来。一种医疗方法受到逻辑上的责难那还不要紧，但一直到现在还没有一个医生觉得有理由把伤寒病人送去看梅亚贝尔的《先知们》，或者掏出一个号角而不是掏出外科小刀来，这就不太妙了。

音乐对人体的影响本身既不很强烈，也不稳定，也不完全跟心理和审美的条件无关，而且不能按照人的意志来处理，所以它不能看作为真正的医疗方法。

凡是用音乐的帮助来完成的治疗都带有例外事件的性质，它的成功不能单单归功于音乐，它同时跟特殊的、也许完全个别的身体和精神的条件有关。值得注意的是，医药中唯一应用音乐的实例，即精神病的治疗，主要地反映着音乐的精神影响的一面。大家

---

① 惠特（Whytt，1714—1766），英国生理学家、医学家。

知道现代精神病学在很多病例中应用了音乐，并且获得良好的效果。但这并不是由于神经系统受到了物质的刺激，也不是由于引起了热情，而是因为乐音的游戏使病人放松、散心又吸引着他，对阴郁或过分激动的心情发出一种安静愉快的影响的缘故。虽然精神病患者听到的只是乐曲的感性的、而不是艺术性的一面，但如果他注意地倾听，他就已经站在审美理解的尽管是较低的一个阶梯上了。

所有这些音乐医学的著作对音乐艺术的正确了解有什么贡献呢？它证实了一件早就注意到的事情，即音乐引起一切“激情”和“热情”的同时，也发生一种强烈的生理上的激动。如果音乐所产生的心情波动的一个组成部分确实是属于生理现象，那末这个生理现象，因为它主要是在我们的神经生活中发生的，也必须从身体的方面来研究。因此如果一个音乐家对近代生理学在音乐与情感的联系方面的研究成果不熟悉的话，他在这个问题上不能达到科学的见解。

如果我们观察一个旋律影响我们的心情时所经历的道路，从振动着的乐器一直到听觉神经，我们发现这一路都已经充分地搞清楚了，特别是黑尔姆霍尔茨① 的《乐音感觉的理论》一书在这方面有了划时代的丰富收获。音响学精确地指出在什么外在条件下我们听得到乐音，在什么条件下听到这个或那个特定乐音；解剖学利用显微镜把听觉器官的最内部最细致的构造显露出来；还有生理学虽然不能对这个非常细小脆弱、深藏、奇妙的构造做直接的试验，但它已经把这个器官的工作方式一部分确定地研究出来，一部分利用黑尔姆霍尔茨提出的一个假设也搞得很清楚，因此音乐感觉的生理学上的全部过程现在已经了解了。甚至超出这个范围，在自然科学与审美学已是紧密接壤的地方，黑尔姆霍尔茨关于乐音的协和性以及乐音间的亲属关系的研究，也已经把不久以前还是很不清楚的地方弄明白了。但我们的知识也就到此为

① 黑尔姆霍尔茨（Hermann von Helmholtz,1821—1894），德国生理学家、物理学家。

止。对我们说最重要的一件事情始终没有得到解释：即乐音感觉通过什么样的神经作用变成情感，变成内心情调。生理学知道，我们感觉为乐音的东西，是神经物质内的一种分子运动，在听觉器官内是这样，在中枢器官内至少也是这样。它知道，听觉神经的纤维与其它神经相连，并且把刺激传达给它们，听觉神经尤其与小脑、大脑、喉头、肺部、心脏有联系。但它不知道音乐怎样特殊地影响这些神经，更不知道，一定的音乐因素、和弦、节奏、乐器等怎样以各种特殊的方式影响各别的神经。音乐的每一听觉感觉是否分布在所有与听觉器官神经有关的神经上，或者只是分布在少许这些神经上？强烈的程度怎样？哪些音乐因素最能感动脑部，哪些特别感动引向心脏或肺部的神经？不能否认的是，有些自然气质没有受到文化教养的彻底约束的年轻人，他们听到舞蹈音乐时，会感到身上，特别是脚上，有一种抽动。不承认进行曲和舞蹈音乐有生理上的影响而只是把它们的影响减缩到心理上的联想作用，那是片面的看法。它们的心理上的一面——音乐唤起了对过去经历过的舞蹈乐趣的回忆——有过不少解释，但这是不够的。不是因为它是舞蹈音乐，它使人抬起脚来；而是因为它使人抬起脚来，所以它是舞蹈音乐。谁在歌剧院略为向周围一看，就可以注意到，那些贵妇们听到活泼易解的旋律时，把头左右摇摆，一曲柔板却从来不会导致这种情况，不管它多么动人或者婉转好听。能不能得出结论说，某些音乐的、特别是节奏的关系影响运动神经，另一些只影响感觉神经？在什么时候发生前一种情况，什么时候发生后一种情况呢？*传统上认为是情感的主要部位的太阳神经丛是否特别感到音乐的刺激？也许是“同

* 卡洛思①是这样来解释引起运动的刺激，他说听觉神经源自小脑，意志的部位也在小脑，从这两件事他引伸出听觉印象对勇敢的行动等的特殊影响来，这是很不可靠的假设；因为甚至听觉神经来自小脑的说法也不是科学定论。

哈尔莱斯②（鲁·瓦格纳③，《生理学词典》“听”一则下）说，单纯节奏的感知，没有任何听觉印象，像有节奏的音乐一样，也能激起运动来。

① 卡洛思（Carl Gustav Carus，1789—1869），德国医生、哲学家。

② 哈尔莱斯（Johann Christian Friedrich Harless），德国医学家。

③ 鲁·瓦格纳（Rudolf Wagner，1805—1864），德国生理学家、自然科学家。

情神经”① 受到特别的刺激吧——普尔津叶②有一次对我说，同情神经就只是在名称上很美。为什么某一音响聒耳难受，另一音响纯洁悦耳，这可以在音响学上用空气连续振动的一致性和不一致性来解释——为什么几个同时发出的乐音相互谐和或不相谐和，这可以用乐音不受干扰的协调的流动或受到干扰的不协调的流动来解释。* 这些对多少还是简单的听觉感受的解释不能满足审美学家的要求；他要求的是情感的解释：为什么某一悦耳的乐音系列引起悲哀的印象，另一同样悦耳的乐音系列却引起快乐的印象？为什么不同的和弦或乐器虽然发出同样纯洁悦耳的音响却对听众灌注相反的、时常是不能抑制的情调？

这些问题——就我们所知和我们的判断看来——生理学都不能解决。它怎么能解决这些问题呢？它连痛苦怎样产生眼泪，欢乐怎样产生笑声也不知道，——它连痛苦和欢乐是什么东西都不知道呢！因此大家不要向一种科学要求它所不能给的解答。**

当然音乐唤起的每一种情感首先是以听觉印象影响神经的某一特定方式为其基础的。但听觉神经受到的刺激——我们观察这种刺激的途径时，还不能一直追踪到听觉神经的发源地——怎样作为一定的感觉性质在意识中出现，身体的印象怎样会成为心灵的情况，感觉怎样成为情感——这些问题都是在神秘的桥梁的彼

---

* 黑尔姆霍尔茨《乐音感觉的理论》第二版，1870年，319页。

** 我们的生理学家中间最有才智的一个，洛慈③，在他的《医学心理学》(237页）中说："我们观察旋律时不能不承认，我们完全不知道神经从一个激动形式过渡到另一个激动形式时，在什么条件下提供给乐音交替所引起的强烈的审美感受以生理上的基础。"此外，甚至一个简单的乐音也能对情感产生愉快和不愉快的印象，关于这个问题，他说（236页）："我们完全不能说明这些简单的感受印象有什么样的生理基础，因为我们不知道神经活动由于这些感受印象而产生的方向变动是怎么样的，我们因此也无从知道它所受到的促进或阻挠的大小程度。"

① "同情神经"，即交感神经。

② 普尔津叶（Johannes Evangelista Purkinje，1787—1869），捷克生理学家、病理学家。

③ 洛慈（Rudolf Hermann Lotze，1817—1881），德国哲学家。

岸，还没有一个科学家能跨过这座桥梁。身体和心灵的关系，这个原始谜语有着千种形态，万种变化。提出这个谜语的斯芬克司①永远也不会纵身跳下她的岩石。*

生理学对音乐科学提供的知识，就听觉印象本身的认识而论，是非常重要的；在这方面还能有不少的进展：但在音乐的主要问题上恐怕它永远也不会有所贡献。

从上述结果，对音乐美学说，可以得出这样的看法：即把音乐美的原则建筑在情感效果的基础上的理论家们，是没有科学前途的，因为他们无法知道这个关系的本质，因此至多做出一些猜测或幻想一些事情而已。如果我们要从艺术上或科学上来决定音乐的性质那永远也不能从情感观点出发。一个音乐批评家描写他听某一交响曲时的主观激动，这样做不能解释这首交响曲的价值和意义，从激情出发，对学习音乐的人也丝毫无所教益。后一点是很重要的。如果特定的情感跟音乐的某些表现方式之间的联系真是那样可靠，如同人们愿意相信那样，并且假如这个联系确有其所谓的重要性，它也应该那样可靠，那就可以轻而易举地指导正在成长的作曲家，使他很快达到激动人心的艺术效果的高峰。实际上人们曾经企图这样做过。麦梯生在他的《完善的乐队长》第三章教导我们，怎样把骄傲、谦虚和一切激情写成乐谱，比如他说，“创作嫉妒的音乐时，必须有一些恼怒、憎恨和怨诉的成份。”另一个十八世纪的大师，海恩欣③在他的《数字低音》一书中给我们八张乐谱的例子，他教我们音乐该如何表达“愤怒、争吵、壮丽、畏惧或爱情的感觉。”*所缺的只是在这些方子前

* 杜博阿—雷蒙②在1872年莱比锡自然科学会议上发表的演说辞《论对自然界认识的界限》中提出了对这个意见的新的有力论证。

① 斯芬克司，埃及狮身人面大石像，这里指的是希腊神话中狮身人面女怪，她盘踞在忒本城附近的岩石上，凡是不能解答她谜语的过路人，都要被她杀死；后来英雄欧迭波斯解答了她的谜语，她气愤之下，投崖而死。

② 杜博阿—雷蒙（Emil Du Bois-Reymond，1818—？），德国生理学家。

③ 海恩欣（Johann David Heinchen或Heinichen，1683—1729），德国音乐理论家。

面加上烹饪书里的常用语"将……"，或者用像药方后面的简写m.d.s.④来收尾。从这些企图中可以得出有益的教训，即具体的艺术规则总是一方面太狭窄，另一方面又是太宽泛。

这些教导我们如何用音乐来唤起情感的规则，本身既没有基础，更不能属于审美学的范围，因为它们想达到的效果不是纯粹审美的效果，其中不可分割的一部分是生理方面的效果。审美的药方应该教导音乐家如何产生音乐的美，而不是在音乐厅中去产生任意的激情。只要考虑到：这些规则将会多么魔力无边——从这一点上就可以清楚地看出这些规则实际上是无能为力的。因为假如每一音乐因素的情感效果是必然的和可以研讨的，那我们可以像在键盘上一样，在听众的心情上弹奏。而且假定这件事是可能做到的，艺术的任务难道就已解决么？只能提出这样一个合理的疑问，并且不言而喻地只能给以否定的回答。只有音乐美才是音乐艺术家的真正力量。在音乐美的肩背上他跨过时间的急流，而在这时间的激流中情感的因素并不能给音乐艺术家以任何一根救命稻草，使他不致溺毙。

从上面可以见到，我们提出的两个问题——即音乐所产生的情感效果具有什么样的特性，以及这一特性是否主要是审美性质的——这两个问题，从我们对同一因素的认识中，即音乐对神经系统产生的强烈影响这一因素，都得到了解答。跟其它任何非乐音艺术对比时，音乐激发情绪的力量特别强大，并且更直接，它的特殊力量和直接性就是建筑在上述对神经系统的影响上的。

一个艺术效果的生理影响愈强烈，就是说它以病理学的形式出现时，它的审美的部分也就愈弱；这个命题当然不能颠倒过来

---

* 枢密顾问哲学博士贝克林给我们的教导是很妙的，他在《论高尚音乐零简》（1811）第34页上有这样一段话："假定作曲家想表现一个受到侮辱的人，那么他的音乐里必须有非常活跃的高昂的歌唱，带着美感的热情一阵阵涌现出来，中间声部愤怒疾驰，可怕的冲击的鸣响使怀着紧张心情的听众震惊。"

④ m.d.s.是拉丁文的简写，意即"按方配药，发药，签字"。

说。因此讨论音乐创作和理解的问题时，必须提出另外一个要素来，这个要素代表音乐艺术的纯粹审美方面，它与音乐特有的激动情感的方式对立，而跟其他艺术的一般审美条件类似。我们指的是纯粹的观照。纯观照在音乐艺术中的特殊体现形式及在现实中它跟情感生活结成的多种关系，这是下一章要讨论的题目。

第 五 章

审美地接受音乐与病理地接受音乐之对比

音乐美学的科学发展最大的障碍，是人们过份重视音乐在情感上的影响。这种影响表现得愈是显著，人们也愈是称扬它们，把它们叫作音乐美的先驱。相反地，我们看到的情况是，音乐产生非常强烈的印象时，其中大量地杂有听者自己生理上的激动。就音乐本身说，这种对神经系统的猛烈侵袭不是由于音乐的艺术因素——这是从精神中来并且到精神中去的因素——宁可说由于音乐的材料，这种材料天然地具有不可究诘的生理上的亲和能力。正是音乐的原始素质，即声音和运动，使许多音乐爱好者无抵抗的情感套上了锁链，他们甚至津津乐道这种锁链。我们丝毫不想剥夺情感对音乐应有的权利。但这种确实或多或少地与纯粹观照相配合的情感，只能在它始终不渝地意识到它自己的审美来源，即某一美物，并且正是这一特定美物给了它愉快时，这种情感才能算是艺术性的。

要是缺乏这种意识，缺乏对特定艺术美的自由观照，要是我们感觉到我们的心情只是受到乐音的自然力所束缚，那末这种印象愈是强烈，就愈不能把它归功在艺术的名下。这样听音乐，或者确切地说，这样感受音乐的人，为数众多。他们消极地接受音乐的原始力的一面，承受它的影响，这样一来，他们感到一种模糊的、为乐曲一般特性所决定的、超感官而又是感官的激动状态。他们不是观照地而是病理地对待音乐；一种停留在音响的虚空

中，不断的朦胧、感受、憧憬、迷恋、彷徨状态。我们让注重情感的听者聆赏几首同样性质的乐曲，比如说，同样欢乐流畅的乐曲，那他将停留在同一印象的魅力中。只是这些乐曲的共同特点，即欢乐流畅的运动，融化在他的感觉中，而每一首乐曲的特殊面貌、艺术上的个性，他没有领会。注重音乐的听者刚巧相反。一首作品特有的艺术造形，使它在十几首产生类似效果的作品中带上独特的印记，这独特的音乐造形占了他极大部分的注意力，以致他不太重视作品的相同或不同的情感表现。只有在音乐中，才能那样高度孤立地接受一种抽象的情感内容，而不去接受具体的艺术现象。在某些特殊光线照射的力量下有相似的情况，有些人被光线的力量完全控制，以致他看不清被照射的风景本身。他不加区分地吸收了一个总的感觉*，这个感觉是莫名其妙的，因此倒是顶强烈。

这些神往的听众半睡半醒地靠在坐椅上，让自己飘浮摇晃在乐音的震荡声中，而不是敏锐地注视观察这些声音。音乐愈来愈强的高涨、它的减弱、它的欢呼声或是颤动的终结，使他们进入一种模糊的感觉，这种感觉，他们无知地认为是属于纯粹精神领域的事物。他们是“最知感谢”的听众，同时也肯定会是使音乐丧失尊严的听众。他们的听法缺乏精神鉴赏的审美标准；一支上等的雪茄烟、一碟精美的菜肴、一次温水浴在无意中的作用，与交响乐对他们的作用是一样的。从没有思想的舒适的倚坐一直到某些人如醉如痴的神往状态，原则只是一个：即音乐原始力量所

---

* 莎士比亚《第十二夜》中陷入情网的公爵，便是这种音乐听法的诗意化身。他说：

“如果音乐是爱情的养料，那么奏下去吧！

………………………………

啊，它拂着耳朵，象芬郁的南风，

吹过一畦紫罗兰花，

窃取又送来了芳香。”

随后，第二幕，他喊道：

“给我奏些音乐吧。……

我觉得它慰解了我的痴情。”等等。

给的愉快。此外，新时代带来了一个美妙的发明，对不要精神活动只寻求情感效果的听众说，这个发明远胜过音乐艺术。我们指的是乙醚、氯仿。事实上这些麻醉剂使全身处于一种梦境似的醉醺醺的状态——不需要喝酒的下贱行为，再说喝酒倒也不是没有音乐效果的。

这样看待音乐，是把音乐作品跟自然界的产物并列在一起，我们爱好和享受它们，但这种享受不能迫使我们去思索，即按照某一有意识的创造精神的道路去思索。槐树的芳香气息也可以闭目梦幻似地吸收进去。人类精神的产物却完全不容许这样做，假如它们不致沦为感官的、自然界的刺激的话。

不比别的艺术，音乐极可能沦为一种自然界的刺激，它的感性的一面至少是可以无需精神的作用而被享受的。音乐迅速流去，而其它艺术作品是静止不动，这一点已是危险地接近于饮食的行为。

一幅画、一座教堂、一本戏剧不能被吸饮，而一支咏叹调却很可以吸饮下去。因此比起其它艺术，音乐最能被利用来作助兴性的服务。最佳的乐曲可以用作宴会音乐，帮助野雉的消化。音乐是最令人注意，却又是最宽宏大量的艺术。在我们住宅前支起的手摇风琴的难堪声响不能塞耳不听，但甚至对门德尔松的交响乐却可以充耳不闻。

我们责备这种音乐听法，但这不等于反对朴素的听众从任何艺术的单纯感性方面所得到的愉快，而理想的内涵只是为有教养的人所理解和认识。这种非艺术性的乐曲欣赏不是吸收了真正的感性部分，即变化纷繁的乐音系列，而是吸收了抽象的、只作为情感来感受的总的观念部分。通过这件事情可以看出音乐的精神内涵对形式和内容这两个范畴说是处于一种非常特殊的地位。人们通常把贯彻一首乐曲的情感看为它的内容、思想或精神内涵；而把艺术性地创造出来的、明确的乐音排列看作只是形式或形象，或上述超感性的东西的感性外衣。但正是这一“音乐特质”部分是艺术精神的创造物，而观照的精神却理解并结合着这个创

造的精神。作品的精神内涵正是显示在具体的乐音形象中，而不是在抽象情感的总的模糊印象中。情感被错误地认为是内容，并与形式对立起来，而这个形式（乐音造形）却正是音乐的真正内容，亦即是音乐自己；作品产生的情感既不能称作内容，也不能称作形式，而只是实际上产生的效果。同样被错认为物质性的，表现着的东西正巧是精神的塑造，而所谓被表现的东西，即情感效果，正巧存在于乐音的物质内，并且多半是服从于生理学的规律。

从以上论述可以容易地得出对所谓音乐的“道德影响”的正确评价来，这种道德影响为古代的作家所称扬，与前述“生理”的影响媲美。音乐在这里绝不是作为美的事物被人欣赏，而是作为粗野的自然力被人感觉到。这种自然力驱使我们作出不加思考的行动，因此恰巧是一切审美事物的反面。此外，这种称为“道德的”影响与公认为生理的影响之间有着共同点，这是很显然的。

逼人还债的债主被债户的歌声感动，把欠款一笔勾销*，促使他这样做的原因，跟一个坐着休息的人被圆舞曲的动机激发而起舞是一样的。前者被较为精神性的要素：和声和旋律所感动，后者则受到较为感性的节奏的推动。二者的行动都不是出于自由意志，他们不是被精神上的卓越性或伦理上的完美所征服，而是由于受到神经刺激的鼓动。音乐使他们两脚或心脏跳动起来，正象饮酒使他们舌头活跃一样。这种胜利只能说明被制服者的软弱。一种跟我们的意志和思维不相干的力量使我们受到没来由、无目标、无题材的激动，这是与人类精神尊严不相容的。如果人们被艺术的原始力量那样高度地激动，以致不再有自由行动的能力，在我们看来，这对于艺术既不光荣，对于当事人自己更不是光荣的事情。

音乐并没有这个使命，但它有强烈的激动情感的一面，因此人们有可能这样来欣赏音乐。这是为什么早在古代即有人对音乐提出控诉的原因，说它使人萎靡不振，柔弱无力。

* 据说那不勒斯的歌唱家巴耳马和另外一些人有过这样的事。（阿·布尔格《音乐轶事》，1814年）

如果人们弹奏音乐作为一种“不明确的激情”的刺激剂，或作为“感情”的营养物，那这种责备真是太正确了。贝多芬要求音乐“应该从人的精神中爆出火花来”。请注意“应该”这词。但甚至音乐所产生和滋养的火花，是否也正会阻止人们的坚强意志和健全思维的发展呢？

在我们看来，这种对音乐影响的控诉至少要比过分的赞美更高尚一些。正如音乐的生理影响和迎合着它的神经系统所处的病态的激动程度成正比例，乐音的道德影响也随着精神和性格的未开化状态而增长。文化教养的影响愈小，这种力量的冲击力也就愈强。大家知道，音乐在野蛮人中间产生最强烈的影响。

我们的音乐伦理学家们并不因此退却。他们爱用很多事例来作楔子，好象一首前奏曲似的，说什么“甚至野兽”也降服在音乐的威力下。小号声使战马充满了勇气，跃跃欲试，提琴使熊罴试作芭蕾舞步，娇小的蜘蛛和臃肿的大象谛听他们喜爱的音响而随之舞动。这些果然是事实。但与这些音乐狂的动物为伍，难道是很体面的事情么？

紧接着野兽的演出，他们就讲一些人类的绝艺。这些故事的风趣多半象亚历山大大帝的故事一样，他先是听了提摩太的笛声而盛怒，后来听了歌咏声就平静下来。还有那个不甚著名的丹麦国王“贤良的埃立克”，他想试验一下人所称道的音乐的威力，他请一个著名的乐师演奏，事先撤去所有武器。乐师选择不同的抑扬婉转的音调，使所有的人起先进入悲痛的心情，后来又兴奋激昂。他把兴奋增强到疯狂的程度。“国王破门夺剑，将近旁的四个人杀死”。（阿尔伯特·克朗齐乌思① 《丹麦史》卷五，第三章）这还是“贤良的埃立克”呢。

要是这样的“道德影响”今天还时行的话，人们大概会由于内心激愤，以致对于音乐的巫术似的魔力说不出什么理智的话来，这种魔力凭它的治外法权，不顾人们的思想判断，强制和蛊

---

① 阿尔伯特·克朗齐乌思（Albert Krantzius，15世纪中叶—1517），德国历史家。

感人的精神。

可是，考虑到音乐的这些胜利中最著称的记录已属于远古时代，我们倾向于从历史的观点来看待这事。

音乐对古代民族产生的影响要比今天更直接，这是无可置疑的；因为人类在文明的最初阶段，比以后，即意识和自由意志发挥作用的时期，要更接近、更受制于原始力量。古代希腊音乐的特殊状态是符合和有利于这种天然的感受力的。希腊音乐不是我们所理解的艺术。音响和节奏几乎分开地独自产生作用，并且以其贫乏而突出的形式替代今天音乐艺术中丰富的、充满才思的形式。我们从一切有关古代音乐的文献中可以得出肯定的结论说，那时的音乐作用只限于单纯的感性效果，但在这范围内却很细致巧妙。现代意义的艺术性和音乐在古代是没有的，否则古代音乐也会象古代诗歌、雕刻和建筑一样，给后代保存下来，而不致泯没殆尽。希腊人对乐音关系的细致研究，达到微妙的程度，但它作为纯科学的偏好，不在我们讨论的范围内。

古代音乐缺少和声，旋律局限在宣叙性表现的狭小界限内，而且古代乐音体系不可能发展出真正音乐性的丰富的形象来，这样就使绝对意义下的、作为音乐性艺术的音乐成为不可能；音乐也几乎从来不是独立地应用，而总是跟诗歌、舞蹈、表演技术等结合，作为其它艺术的补充。它的职责只是通过节拍节奏和各种不同音色起活泼生动的作用；此外还用它来加强宣叙性的朗诵，作为词句和情感的注解。因此，音乐的作用主要是在它的感性和象征性的一面。它的活动限制在这些因素上，它只能高度集中地发展这些因素，使它们产生巨大的甚至很巧妙的效果。人们非常讲究旋律性的材料，甚至利用四分之一音程以及“等音调类”(enharmonisches Tongeschlecht)*，这些是现代音乐所没有的，同

* 古希腊音乐有三个调类：自然音调类（diatonisches Tongeschlecht）、变化音调类（chromatisches Tongeschlecht）和等音调类。各调类以不同的四声音阶为基础。自然音调类的四声音阶是 a g f e，变化音调类的是 a ges f e（ges和f，f和e之间都是半音），等音调类的是 a f fes e（fes表示 f 和 e 中间的音，f 和 fes，fes和 e 之间都是四分之一音）。

样现代音乐也没有各种调式的特有表现力，以及调式与说白或唱词的紧密配合。

这些升级了的乐音关系虽然范围很狭小，聆听对它们的感受力却很强。希腊人的听觉比我们受平均律教育的听觉更能辨别细致得多的音程差异，同时这些民族比我们更容易接受，并且欢迎音乐中的情调变化，而我们这些人对音乐的艺术造形感到一种静观的（kontemplativ）快乐，这种静观的愉快使音乐原始力量的影响陷于瘫痪状态。因此音乐在古代产生更强烈的效果是可以理解的。

一小部分流传下来的关于古代各种调式特殊效果的传说也是这样。古人为了一定的用途严格选择一定的调式，严格区别这些调式，不相混淆，这个事实足以解释关于调式的传说。多里亚调式是为了庄严的目的，尤其是用于宗教的目的；弗里季亚调式用来激励士气；利第亚调式意味着悼伤和忧思；爱奥利亚调式是恋爱或饮酒作乐时弹奏的。四种主要调式间严格的、有意识的区分，配合着四种心情状态，每种调式总是跟与之相应的诗歌结合，这样一来，耳朵和心灵听到某一种音乐时，就有复制与调式相应的情感的不由自主的强烈趋势。在这种片面训练的基础上，音乐成为所有艺术的不可缺少的顺从伴侣，为了教育、政治和其他目的而使用的手段，它什么都是，但就不是独立的艺术。如果只需要弹奏几下弗利季亚调式的音乐，就可以驱使士兵们奋勇杀敌，或者用多里亚调式的诗歌来维持思妇的贞节，那末让将帅和丈夫们去悼念希腊乐音体系的沦亡吧——美学家和作曲家并不希望这种音乐的复活。

作为病理的激动状态的对立面，我们提出的是对音乐作品的有意识的纯粹观照。静观的听法是唯一艺术性的、真正听音乐的方式；与它对立的是野蛮人粗暴的激情和音乐狂热者炽烈的激情，二者属于一类。我们对一件美的事物应该去欣赏它，而不是去忍受它，正如“艺术欣赏”这句话有意思地说明的那样。多情善感的人在每首乐曲中都发现并且忠实地体验到一些内心的革命

和骚动，如果有人躲开这些革命和骚动，当然他们会起来反对，认为这是怀疑音乐万能的一种异端学说。在他们看来，这种人显然是很“冷漠”、“没有情感”、“属于理智的一类”。随他们怎样说吧！我们的事业是高尚而有意义的，如果能追随创造的精神，看他魔术师般地在我们眼前展开音乐要素的新世界，把这些要素吸引到各种各样的相互关系中去，不断地建设又拆除，创造又破坏，控制着这一领域的整个财富，使人的耳朵成为最微妙、最发达的高尚器官。音乐不是通过所谓激情的描写来引起我们的同情。我们以愉快的精神、平静的胸怀，真诚忘我地欣赏着在我们面前流动的作品，并且更深刻地体会到谢林[1]所说的:“美的崇高的超然性*”。音乐使我们清醒的心灵感到内心的快乐，这是最高尚、最健康，并且不是能轻易做到的倾听音乐的方式。

心灵活动的一个最重要的因素，伴随着乐曲的鉴赏并使鉴赏成为乐趣，这因素最易被人忽视。那就是听众精神上的满足，当他不断地追随和预测作者的企图，他的猜测有时得到证实，有时得到意外而愉快的否定。当然这种心智的交流，不停的授与和接纳，是无意识地、闪电似地进行着。只有能唤起这种精神上的追随，并且值得我们追随的音乐，才能给我们丰盛的艺术乐趣，这种追随真可以称作“幻想力的思索”。没有精神的活动也就不能有审美的乐趣。这种精神活动的形式尤其为音乐所特有，因为音乐作品不是凝固不动、一挥而就的东西，而是滔滔不绝地在听众耳边进行着。听众不能中途任意停留去观察作品，他必须极度清醒，不知倦怠地追随着作品。谛听复杂的作品时，这种追随能提高为一种脑力劳动。正如许多个人，有些民族也不能耐受这种劳动。意大利音乐中高声部占压倒优势，主要是由于这个民族精神上贪求舒服，他们缺少毅力，不象北方民族那样喜欢孳孳不倦地追寻用和声和对位法交织而成的人工织物。但精神活动力薄弱的

---

* 谢林:《论造型艺术与自然界的关系》

[1] 谢林 (Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, 1775—1854). 德国哲学家。

听众，他们对作品的欣赏也比较浅薄容易，这些音乐莽汉能吞食大量使艺术的精神望而却步的作品。

任何艺术欣赏中都必然存在精神因素，在听同一音乐作品时，这种精神因素的活动会因听众不同而有很大的差异。偏重感性和情感丰富的人，他们的精神因素可能极度减少，而对偏重智力的性格说，精神因素恰巧是决定性的东西。据我们看来，真正的"中庸之道"必须偏右一点。要陶醉只需性格的软弱，而真正审美的谛听是一种艺术*。

陶醉于情感的听众，多半在音乐美的艺术鉴赏方面没有受过教育。外行最多"感受"，有素养的艺术家感受最少。听众（正如艺术作品一样）的审美因素愈强，单纯的原始因素也就愈被压制下去。因此，理论家们这一可尊敬的原理："阴郁的音乐激发悲伤的情感，明朗的音乐引起欢乐"，倘若笼统地应用，就不总是正确的。如果任何空洞的安魂曲、喧闹的丧礼进行曲，或哀鸣的柔板，都有使我们悲伤的力量——那谁还想活下去呢？例如某一作品用美的明媚目光注视我们，即使它把整个世纪的所有痛苦作为它的题材，我也还是感到内心的愉快。一首威尔第的终曲中，或缪撒尔②的瓜特里尔舞曲③中热闹万分的欢呼声可不总是会使我们

---

* 威·海因塞注重模糊不清的情感印象而忽视明确的音乐美，这是完全符合他沉缅于幻想的没有节制的气质的。他（在《荷恩塔的希尔德加特》中）甚至说道："真正的音乐都向着这一目标前进，把歌词和感觉的意义轻松愉快地移植到听众那里，使人们觉察不到音乐。这样的音乐会永久存在，它非常自然，不为人们觉察，只有歌词的意义过渡到听众那里"。

但恰巧相反，当人们完全"觉察"到音乐，注意地聆听，并且直接意识到一切音乐美时，才是审美地接受了音乐。我们对海因塞天才的自然主义还是表示相当的钦佩，但在诗艺，尤其在音乐方面，人们对他评价过高了。由于缺乏有才华的音乐论著，人们常常引证海因塞，并且习惯于把他看作优秀的音乐美学家。可是人们难道真的看不出来，在他说了一些中肯的见解后，常常出现大量的平庸之见和明显的错误？他知识的缺乏简直达到惊人的地步。除了技术上的无知外，他在分析格鲁克、约梅里、特拉埃达①等人的歌剧时，还表现了荒谬的审美判断，在这些分析中，他给我们的，不是有关艺术的解说，而只是一些狂热的惊叹句。

① 特拉埃达（Tommaso Traëtta，1727—1779），意大利歌剧作曲家。

② 缪撒尔（Napoléon Musard，1789—1859），法国瓜特里尔舞曲作曲家。

③ 瓜特里尔舞曲是18至20世纪初的四组方舞曲。

欢乐的。

外行和多情者喜欢问，一首乐曲是愉快的还是悲伤的——音乐家则问，它是好的还是坏的。这个简要的日中投影，清楚地说明这两派人站在太阳照射的多么不同的方向。

我们说，我们从乐曲得到的审美快感会按照乐曲的艺术价值而有差异，但这并不妨碍简单的号角声、阿尔卑斯山牧人的山歌声，有时能比最优美的交响乐引起更大的喜悦。然而音乐在这种情况下已变成自然美的一种。我们听到的东西不是作为乐音的特定造形，而是作为特定的自然效果来到我们耳边，而且跟周围风景的特征以及个人的情调配合，发出比任何艺术欣赏还更强大的威力。由此看来，原始力量产生的印象能超过艺术的印象，但审美学，作为艺术美的理论，只能从艺术的方面来领会音乐，那就是说：它只承认音乐的某些效果，即音乐作为人类精神的产物，用原始因素来塑造特定的形式而产生的纯观照效果。

可是审美地接受音乐的最基本要求是：不管听什么乐曲，不管怎样理解，必须以乐曲本身为目的。要是把音乐只作为手段，来加强我们的某些情调，或作为陪衬和装饰，那末它的作用就不再是纯艺术的。把音乐的原始力量跟它的艺术美一直混淆，把部分当作整体，这样就造成无穷混乱。数以百计的关于“音乐艺术”的论断都与音乐无关，而只是牵涉到音乐原料所产生的感性效果而已。

莎士比亚的亨利四世，(第二部，四幕，四场)临死时让人们给他弹奏音乐，他不是真的要听演奏的乐曲，而是想在无对象的音乐气氛中飘飘然地进入梦境。同样，鲍霞[1]和巴撒尼奥（《威尼斯商人》）在选择盒子的紧要关头，也不会有心情去聆听自己所预

① 鲍霞是莎士比亚戏剧《威尼斯商人》的女主角。巴撒尼奥向鲍霞求婚，他必须在金、银、铅三个盒子中选择一个，其中一个盒子藏有允婚的象征和诗句。（《威尼斯商人》三幕，二场）

订的音乐。约翰·施特劳斯①的有些较好的圆舞曲中，是有优美的甚至富有才华的音乐的，——但如果听音乐只是为了要按节拍跳舞，优美的音乐那也就不存在了。在所有这些情况下，演奏哪一首音乐作品是无关紧要的，只要它具有所要求的基本特征就行。但如果对音乐的个性不发生兴趣，那么占统治地位的只是音响效果，而不是音乐艺术。只有当留下来的不仅是情感上的一般效果，而是对某一乐曲的确定的、不能忘掉的观照，这样才是真正听音乐，才是真正欣赏。音乐所产生的使我们心情高尚的印象，以及这些印象在心理和生理上的重要意义，不能阻止音乐评论在分析音乐的现实效果时，不去区别艺术要素和原始要素。审美观照不能把音乐当作原因，而应该把它当作结果，不能把它当作生产者，而应看作产品。

正如音乐的原始效果时常与音乐艺术本身混淆，同样地，把静止和运动、协和和不协和有节度地结合起来的音乐上的一般和谐本质，也时常与音乐艺术本身混淆。就今天的音乐艺术和哲学的情况说，为了两者的利益，我们不允许把音乐的概念，象古代希腊人那样，推广到一切科学和艺术以及一切心灵力量的培育上去。《威尼斯商人》(第五幕，一场）中著名的关于音乐的赞辞*，是以音乐艺术本身与统治音乐的和谐、协调和节度精神之间的混淆为基础的。在类似这一节段的赞辞中，可以不需要很多改动，而用“诗歌”、“艺术”、甚至用“美”来替代“音乐”一词。至于正巧是音乐，从所有艺术的行列中被挑选出来，这是由于音乐具有的通俗性这一可疑的力量。紧接我们所援引辞句的后面，有赞美乐音能驯伏野兽的几行诗句，音乐就又以驯兽者的姿态出现，这几行就足以证明上述论点。

贝蒂娜②的《音乐的爆发》——歌德那样有礼貌地称述她论

* “一个人灵魂里没有音乐，或不被甜蜜和谐的声音所感动，这种人擅于为非作恶，使弄奸谋。”等等

① 施特劳斯(Johann Strauss，1825—1899)，奥地利轻歌剧和圆舞曲作曲家。

② 贝蒂娜（Bettina von Arnim，1785—1859）德国诗人克莱门斯·布伦塔诺的妹妹，阿欣·封·阿尼姆的妻子。她和歌德的通信，经过她的改写，出版于1835年（《歌德与一个孩子的通信集》）。

音乐的书信——提供了富有教益的例子。贝蒂娜作为一切模糊的音乐狂热的真正原型，说明人们能把这一艺术的概念超出限度地扩大，以便自己在那里舒适地驰骋着。她冒充在谈论音乐本身，可是她一直在谈音乐对她心情模糊不清的影响，她有意使华丽的梦幻作用与任何探索的思维隔绝。她在音乐作品里永远只看见一种不可究诘的自然产物，而不是人类的艺术创作，因此，总是纯现象地理解音乐。贝蒂娜把无数现象都叫作"音乐"或"音乐性的"，只要这现象有这一种或那一种与音乐共有的要素：如和谐、节奏或情感的激动。但重要的不是这些因素，而是这些因素在艺术塑造中以什么特殊方式作为音乐艺术出现。不言而喻，这位沉缅于音乐的女士，把歌德，甚至把基督，都看作伟大的音乐家，尽管谁也不知道后者是否是音乐家，至于前者不是音乐家，这是谁都知道的。

我们尊重历史传说和诗歌自由的权利。我们理解，为什么阿里斯多芬①在《胡蜂》中把某一优雅的心灵称作"智慧的和音乐的"，我们也觉得莱茵哈特伯爵②说欧伦史莱格尔③有"音乐的眼睛"是一句含有深意的话。但科学观察只能用美学的概念，不能用其他概念来给予音乐或作为其前提，如果确立这门动摇的科学的一切希望不该放弃的话。

---

① 阿里斯多芬（公元前450—385），希腊喜剧诗人。

② 莱茵哈特伯爵（Karl Friedrich Reinhard，1761—1837），外交家，原籍德国，为拿破仑所重用，封为伯爵。

③ 欧伦史莱格尔（Adam Oehlenschläger，1779—1850），丹麦诗人。

第 六 章

音乐与自然界的关系

对任何事物说，它与自然的关系是首要的、最尊严的、最有影响的关系。只要稍微摸到时代脉搏的人就会知道，这一认识正在急剧地扩大它的统治。近代科学强烈地趋向于探索一切现象与自然界的关系，甚至最抽象的研究也表现出采用自然科学方法的倾向。美学也是这样，如果它不愿意过虚假的生活，那它必须同认识细致的纤维一样，认识到每一种个别艺术与自然根源之间结连的粗厚根株。正巧音乐美学可以从音乐与自然的关系中得到最重要的推论，对这个联系的正确估计，决定我们能否处理音乐美学的最困难的题材，以及解决最引起争论的问题。

艺术——开始先作为承受者，还不作为能动者来看——与周围的自然界有着双重关系。第一，艺术从自然界接受粗糙的物质材料，它利用这个材料进行创造，其次，艺术接受自然界现存的美的内容，把这个内容加以艺术处理。在这两点上自然界都是作为慈母般的赐与者把最初的、最重要的嫁妆赐给了艺术。现在我们试把自然界赐与音乐的嫁妆，从音乐美学的关系看，迅速地过目并检查一下，大自然作为理性的、因而不均衡的赐与者为音乐艺术贡献了些什么东西。

关于自然以什么素材供给音乐，在这一点上我们研究的结果是：自然界只是给与音乐一些粗糙的材料，人类使这些材料发出声响。自然界本来已有的，仅仅是山间寂默的矿藏、森林里的木材、野兽的皮和肠子，我们利用这些东西来准备音乐的真正建筑

材料，即纯粹的乐音。因此我们开始只是得到一些材料来制造另一种材料，这后一种材料是纯粹的、有一定的高低的、是可测量的乐音。它是任何音乐最初的、不可缺少的条件。音乐用乐音形成旋律与和声，这是音乐艺术的两个主要因素。它们在自然界并不存在，它们是人类精神的产物。

我们称之为旋律，即可测量的乐音有秩序的相继出现，在自然界连最简陋的开端也没有；自然界出现的连贯的声响现象缺少可理解的比例，并且不能纳入我们的音阶。而旋律是音乐王国的"胚胎"和生命，以及最初的艺术形象，并且以后的一切特性和内容的全部掌握，都与旋律相结合。

正如自然界中没有旋律，同样地自然界这个一切现象的宏伟的和声，也没有音乐涵义上的和声，作为一定乐音的合响的和声。有人在自然界中听到过三和弦、六和弦或七和弦么？和声与旋律一样都是人类精神的产物（不过和声的发展过程比较慢得多）。

希腊人没有和声，他的歌唱或者用八度音程的距离或是同声齐唱，正如今天有歌曲的亚洲民族也还都是这样唱。不协和音程的应用（当时三度和六度音程也是属于不协和音程）从十二世纪逐渐开始；直到十五世纪离调只限于八度音程（Ausweichungen auf die Oktave）。现今和声所利用的每一音程都是逐个分别取得的，而且为了取得这样微小的一点收获，往往要通过一世纪的时间还不够。古代最有艺术教养的民族，以及中世纪早期最有学问的作曲家，也不会做我们今天阿尔卑斯山最偏僻的山坡上放牛姑娘们所能做的：三度音程的合唱。对音乐艺术说，和声不是意味着新的星辰的出现，而是意味着世界上第一次有了白天。"整个音乐世界从这时起才开始诞生"。（奈格利①）

这么说，自然界中并没有旋律，也没有和声。唯独有负载这两种要素的第三种要素：节奏，在有人类之前，并且不依赖于人

① 奈格利（Hans Georg Nägeli，1773—1836），瑞士音乐教师、作曲家。

类，即已存在了。奔驰的马蹄声、磨坊的水车声、画眉和鹌鹑的鸣啭声，在这些声音中时间的片断相互连接，结成一体，组成一个明显的整体。自然界发出的声响并不都是有节奏的，但许多声响是有节奏的。这种节奏里统治着两拍子的规律，有扬抑、涨消的相间。人们很容易看出自然节奏和人类音乐的差别。音乐中没有孤立存在的单纯的节奏，只有节奏地表现着的旋律或和声。自然界的节奏却并不负载着旋律或和声，它只是负载一些不能测量的空气的振动而已。节奏，这个唯一存在于自然界中的音乐原始要素，也最先在人类中间出现，在孩子和野蛮人中间也最早发展。南太平洋岛屿上的居民用金属和木制的板棒打着噼啪的节奏，同时发出不可理解的嚎叫声，这是自然的音乐；原来它就并不是音乐。梯罗耳① 的农民看来一点没有受到艺术的薰陶，可是他的歌声却完全是艺术的音乐。当然农民自己以为这是天然地信口唱出来的；但是几百年来播下的种子的成长，才使他的歌唱成为可能。

上面观察了我们的音乐中不可缺少的基本要素，并知道人类没有从他周围的自然界中学习到音乐。我们今天的乐音体系是怎样形成的，它形成的先后次序是怎样的，这是音乐史所论述的事情。我们在这里把这个研究作为前提，而只须记住研究的成果，即旋律与和声、音程关系和音阶、因半音位置的不同而产生的大调小调的区分，最后还有平均律，没有这个平均律，就不可能有我们（欧洲或西方）的音乐，这一切都是人类精神缓慢地、逐步地形成的产物。大自然只是赋与人类以歌唱的器官和歌唱的乐趣，还有在最简单的关系的基础上逐渐发展一个乐音体系的能力。只是这种最简单的关系（三和弦、和声进行）对任何未来的发展说，仍将是永久不变的柱石。——请人们不要搞错，好象这个（现今的）乐音体系本身是自然界中必然存在着似的。我们知道今天甚至自然主义者也不自觉地、容易地对待这些音乐的关系，好象出于不言而喻的、天生的能力一样，可是这并不能使目

---

① 梯罗耳，奥地利阿尔卑斯山区。

前通行的乐音法则成为自然规律；这已是广泛流传的音乐文化的结果。韩特说的很对，他说：由于这个缘故，甚至我们摇篮里的孩子们也比成年的野蛮人要唱得好。"假如自然界本来已有乐音系列的话，那任何人唱歌都会很纯正了"。*

如果说我们的乐音体系可称作"人为"的体系，那末"人为"这个词并不是指一种任意选择的、合乎习俗的创造。它只是表示一种逐渐形成的、而不是天然存在的东西。

霍普特曼无视这一点，他说人为的乐音体系是"完全虚无"的概念。他说"音乐家完全不能规定音程也不能发明一个乐音体系，正如语言学家不能发明词汇和语言结构一样。"**然而语言恰好和音乐一样是人为的产物，因为它们同样地并不早就在自然界中存在，而都是逐渐形成，并且必须经过学习才能取得。不是语言学家，是各民族按照自己的性格形成了他们的语言，并且不断地改变语言，使之完善。同样地，音乐学家也没有建立过音乐，他们只是把赋有音乐才能的一般精神，根据理性而不是必然性，无意识地创造的东西固定下来，并且给以解释***。从音乐的这个发展过程可以得出结论说，我们的乐音体系随着时间的推移也将再经历新的增添和变动。但在目前法则的范围内，还可能有很多方面的、很大的进化，因此体系本质的改变看来大概还在遥远的将来。譬如说，一旦"四分之一音的解放"丰富了音乐的话，——有一位现代女作家****认为肖邦的作品中已暗示着这样的倾向——那

---

* 韩特，《音乐美学》，卷一，第50页。同一页上，他恰当地援引了下列事实：苏格兰的高卢人，跟印度各族一样，都缺乏四度和七度音程，他们的乐音系列是 c d e g a c。南美洲体格魁梧的巴塔哥尼亚人，连一点音乐或歌唱的影子也没有。——最近黑尔姆霍尔茨的《乐音感觉的理论》，透澈地阐明了我们乐音体系的发展过程，其结果与上述论点完全相同。

** 霍普特曼，《和声和诗律的性质》，1853年，第7页。

*** 我们的看法同雅各·格林①的一致，他简要地说："谁要是深信语言是人类的自由创造，谁也就对诗歌和音乐的来源不会有所怀疑了"。(《语言的起源》1852年。)

**** 约翰娜·金格耳②，《谈钢琴教学的八封信》，1852年。

① 雅各·格林 (Jakob Grimm, 1785—1863)，德国语言学家，与其弟威廉·格林一起收集和编辑《儿童和家庭童话》。

② 约翰娜·金格耳 (Johanna Kinkel, 1810—1858)，德国钢琴教师、作家。

么，音乐理论，作曲法和音乐美学就要面貌全非了。因此，音乐理论家在目前仅能承认未来改变的可能性，他不可能给与更多的未来的展望。

我们说，自然界没有音乐，有人会提反对的意见说：自然界中有丰富多样的、使自然界充满活力的声音。溪流的潺潺声、海涛的拍岸声、雪崩的轰鸣、旋风的呼啸，难道这没有对人类的音乐起过激发和示范的作用么？所有窸窣、啸号、轰击声难道跟我们的音乐毫无关系么？我们对此的确只能作出否定的回答。自然界的这些表现只是声或响，即一些以不相等的时间片断相继而来的空气的振荡而已。自然偶而发出一个乐音来，即具有一定的、可测量的音高的声响，这是稀有，而且孤零零地出现的事情。然而乐音是一切音乐的基本条件。不管这些自然界的声响表现多么强烈地或可爱地激动我们的心情，它们可不是导向人类音乐的阶梯，而仅是人类音乐的一些原始征兆，当然对后来的成长了的人类音乐说，这些声响往往起着有力的推动作用。甚至禽鸟的歌唱——自然界音乐生活中的最纯粹的现象——对人类的音乐说也没有什么联系，因为鸟鸣声不能与我们的音阶配合。还有自然和声这个现象——这确实是我们音乐的唯一的、不可推翻的自然基础，音乐的主要关系建筑在这上面——我们应该探求这个现象的正确意义。爱奥利亚琴① 上的等长弦自动地产生着和声进行，这是由于自然规律，但大自然从来没有直接使我们听到过这个现象。要是没有人在乐器上拨响一个确定的、可测量的基音的话，就不会出现什么与之相感应的泛音来，也不会有和声进行出现。人类必须先发问，自然才给予回答。回声的现象更容易解释了。奇怪的是，一些有才干的作家也总以为自然界中有真正的“音乐”，他们破除不了这种想法。甚至韩特，我们上面故意援引了他关于自然界的声响现象的话，他正确地见到自然声响的不可约性与非艺术性，——甚至他也专门写了一篇《论自然界的音乐》，

① 即风奏琴。

他说，自然声响现象也“仿佛”不能不称之为音乐。克吕格尔[①]也这样说*。但涉及原则问题时，我们不能说“仿佛”；我们在自然界听见的声音，要末是音乐，要末不是音乐。我们只能以乐音的可测量性作为决定性的因素。韩特随处都着重提出“精神的生动化”，“内心生活、内心感觉的表现”，“内心借以直接流露的自发活动的力量”等说法。照此原则，鸟鸣声应该叫做音乐，机械的八音琴不能叫做音乐；事实恰恰与此相反。

自然界的“音乐”和人类的音乐艺术是两个不同的领域。从第一到第二个领域必须经过数学的途径。这是一个重要的、具有深远后果的命题。当然我们不能把这一命题理解成这样：似乎人们故意凭借一些计算把乐音安排好；实际上人们只是不自觉地应用一些原始的数量和比例关系的观念，通过一种隐蔽的测量和计算得出来的，这个测量的规律性后来得到科学的证实。

音乐中的一切都必须有可约性，而自然界的声音却一点没有可约性，因此它们几乎是判然分明的两个声音世界。大自然没有给我们一套现成的、准备好了的乐音体系作为艺术素材，它只给了我们一些物质的原材料，我们利用这些材料，使之为音乐服务。对我们说，重要的不是动物的声音，而是动物的肠子，音乐不是从夜莺而是从绵羊得到最多的好处。

经过上面的探讨后——对音乐美的规模说，这只是下层建筑，但又是必要的下层建筑，现在我们提高一步，来到审美的领域。

可测量的乐音和有规律的乐音体系，只是作曲家借以创作的材料，不是作品本身。正如木头和黄铜，对乐音说，只是“素材”，同样地，对音乐说，乐音也只是“素材”（原料）。“素材”还有更高的第三种意义：即被处理的题材，被表达的观念、题目（Stoff im Sinne des behandelten Gegenstandes, der dargestellten Idee, des Sujets）。这种素材作曲家从哪里取得它呢？使音乐作品能作为个体存在，使之有别于其他乐曲的东西，即它的内容或题材是

* 《音乐生活与音乐科学论丛》149页起。

① 克吕格尔（Eduard Krüger，1807—1885），德国音乐作家。

从哪里得来的呢?

诗歌、绘画、雕刻都从我们周围的自然界中汲取永不枯竭的素材。艺术家感受到某一件自然美的事物的激发，这件自然美的事物成为艺术家自己的创作的素材。

大自然的示范作用在造型艺术中是最显著不过了。假如自然界中不是已先有范本的话，画家一草一木都画不出来；雕刻家假如不知道真实的人的形象，把它作为典范，那他也塑造不出人像来。想象出来的素材也是这样。严格地说，没有什么素材是“想象”出来的。“理想的”风景画不也是以岩石、树木、流水、云彩等组成的么?——这些东西在自然界中全有范本。画家画不出他没有见过和仔细观察过的东西。不管他画的是风景画，或者是想象出来的风俗画或历史画。我们的同时代人如果要描绘“胡斯”①、“路德”②、“爱格蒙”③的话，虽然他们没有真见过这些人物，但画幅的每一组成部分都必须正确地取之自然范本。画家不一定要见过某一特定人物，但他必须见过很多的人，见过他们怎样动作、怎样站立和行路，照耀在他们身上的光和他们所投的阴影。假如我们批评画家，说他的人物是不可能这样或违反自然的，这种指责对画家说是最为严重了。

诗歌也是这样，诗拥有更多的自然美的范本，这是一片更广阔的天地。人以及人的行动、情感和命运，无论是通过自己的观察或者通过传说——后者也是预先存在的、给与诗人的材料——这些都是诗、悲剧和小说的素材。诗人描写日出、雪地，或者叙述内心情况，把农民、士兵、吝啬鬼、有情人搬上舞台时，他不能不在自然界中见到过并研究过这些事物的范本，或者通过适当的传说使这些事物在他的幻想力中那么生动，以致可以替代直接的观看。

---

① 胡斯(Johann Hus, 1369—1415)，宗教改革家。
② 路德(Martin Luther, 1483—1546)，德国宗教改革家。
③ 爱格蒙(Graf v.Egmont, 爱格蒙伯爵, 1522—1568)，阿尔多亚和佛兰德尔地区执政官，领导荷兰人反对西班牙统治者。

我们拿音乐与这些艺术对比时，就会发现，音乐没有现存的范本，没有使作品有所凭依的素材。

没有可以给音乐作样本的自然美的事物。

音乐与其他艺术间的这一区别（只有建筑艺术在自然界中也找不到它的样本）有着深远的后果。

画家和诗人的创作是一种持续的（幻想中或真实的）临摹写生，——自然界却没有可作音乐摹拟对象的事物。自然界没有奏鸣曲、序曲或回旋曲。但却有山水、世态风俗、田园景色、悲剧事件等。亚里士多德[1]关于艺术摹仿自然的命题在上世纪的哲学家中间还是流行的学说，但这个命题早已得到纠正，并且人家已谈得太多，在这里不必再讨论了。艺术不能呆板地摹仿自然，它得把自然改造过来。这句话说明，必定有先于艺术的、要改造过来的东西存在着。这就是自然界提供的样本，就是自然美。画家看见优美的风景或人群，他读了一首诗，诗人读了一件历史故事，有了一次生活经验，他们受到激发，把他们的见闻用艺术的形式表现出来。作曲家在大自然中能见到什么事物，使他可以惊叹道：这是多么美妙的样本啊，可以用它作一首序曲或交响曲呢！作曲家不能改造什么东西，他必须从头创造一切。画家和诗人看到自然美时便已有收获，作曲家却必须聚精会神，从自己的内心制造出东西来。他必须等待灵感来到的时刻，这时他内心开始震荡歌唱，他于是沉浸在冥想中，从自己的胸中创造出自然界所没有的东西，这种东西因此也就不同于其他艺术，而可以说非人间所有。

我们谈画家和诗人时，把人也包括在“自然美”之内，谈起音乐家时，却不算人胸中涌发出的优美歌声，我们给自然美这样的定义，并不意存偏私。歌唱的牧人不是艺术的对象，而已是艺术的创造者。如果他的歌是可以测量的、有秩序的乐音排列组成的，尽管这些乐音排列非常简单，它已是人的精神的产物，不管这首歌是一个牧童或是贝多芬所创作的。

---

[1] 亚里士多德（公元前384—322），希腊哲学家、自然科学家。

因此作曲家利用一些真实的民族曲调时，这也并不属于自然美的范畴，因为我们可以追问下去，直到找出创作这调子的人来，——我们问他这调子是哪里来的。他是否在自然界有样本呢？我们应该问这样的问题。而回答只能是否定的。民歌不是现有的、自然美的东西，而是真正艺术的最初阶段，即朴素的艺术。对于音乐艺术说，它并不是什么自然界产生的样本，正如守望哨所里和存谷仓里用木炭乱涂的花草和士兵形象，对绘画艺术说同样不能算是自然的样本。二者都是人造的艺术产品。木炭画的人物在自然界中可以找到样本，民歌却没有样本；我们追溯不出它的来源。

一种普遍流行的混乱是由于人们以一个特殊的、更高的涵义来解释音乐中的“素材”概念，并指出贝多芬确实为爱格蒙写了一首序曲——或者不说“为”，因为这一个词使人想起为了戏剧的目的，我们说，他写了一首《爱格蒙》乐曲，柏辽兹写了《李耳王》，门德尔松写了《美露西娜》。人们问道，这些故事给诗人提供了素材，难道它们不是同样也给作曲家提供了素材么？事情可不是这样的。对诗人说，这些形象确实是他进行改写的样本，对作曲家说，它们只是提供了启发（Anregung）的作用，一种诗意的启发（Poetische Anregung）。如果作曲家真有自然美可循的话，那它应该是可听到的东西，正如对画家说，自然美是可见到的东西，对雕刻家说，是可触摸的东西。爱格蒙的形象、他的事迹、经历和思想情绪不是贝多芬序曲的内容，而“爱格蒙”的画，“爱格蒙”的戏剧却真是以此为内容的。序曲的内容是一些乐音的排列，作曲家是完全自由地按照音乐的思维规律把这些乐音排列从自己胸中创造出来的。从审美学的角度看，它们是独立的、跟“爱格蒙”这个观念没有关系的事物，仅仅作曲家的诗意的幻想力把它们跟这个观念联系在一起，或者因为这个观念不可究诘地是使他想出这些乐音排列的种子，或者因为他事后觉得这个观念与他的题材很符合。这种联系是非常松弛和任意性的，以致人们听到乐曲时，假如作者没有特地标明题目，事先

强使我们的幻想力走着一定的方向，那人们就不会想到这首乐曲的所谓题材的。柏辽兹的阴郁的序曲，就它本身说，跟“李耳王”的观念没有什么关系，正如施特劳斯的圆舞曲跟“李耳王”没有关系一样。这一点必须非常强调地提出，因为在这方面流行着极为错误的意见。我们把施特劳斯圆舞曲的音乐与“李耳王”的观念进行比较时，才觉得它们是矛盾的，而柏辽兹的序曲则是与之相称的。但没有内在的理由，只是作者明确的要求迫使我们作这比较。某一明确的标题促使我们把乐曲和一个外在的题材比较，要我们用一个非音乐的尺度来衡量乐曲。

在这样的情况下，也许可以说，贝多芬的《普罗米修士》①序曲不够宏伟，与题材太不相称。但从内部看来，它是无懈可击的，我们不能指出它有音乐上的不足或欠缺。它是完美无缺的，因为它的音乐的内容已经全部完成了；至于要同样好地完成它的诗题，那是第二个、截然不同的要求了。这个要求与标题同生共灭。而且对具有一定标题的音乐作品提出这种要求只能涉及某些特征方面：这部音乐应该是崇高或纤丽可爱的、阴郁或欢乐的，从简朴的开篇发展到悲伤的终局的，等等。素材对诗歌或绘画的要求则是某一具体的个性，而不仅是一些素质。因此很可能想象贝多芬的《爱格蒙》序曲同样可以标题为《威廉·退尔》②或《贞德》③。爱格蒙的戏剧和爱格蒙的画至多可能被人误解为处于同样情况中的另一个人物，而不会被看作完全不同的情况。

我们看到，音乐与自然美的关系跟整个音乐内容问题有着多么密切的联系。

从音乐文献还可以拿出一个理由来，为音乐中有自然美作辩护。他们找出一些例子，证明作曲家从自然界不止得到诗意的启

① 普罗米修士，希腊神话中的一个神，他从天上窃取火种给与人类，因此被天帝宙斯处罚，锁于岩石上，每日有鹰鹫撕裂他的肝脏。

② 威廉·退尔（Wilhelm Tell），瑞士民间传说中的主人公，反抗奥地利的统治。

③ 贞德（Jeanne d'Arc，1412—31），法国中世纪农民姑娘，率军反抗英军，被俘处死。

发（象在上面的历史故事中），而且也把自然界音乐生活中真可听到的表现直接仿造出来：海顿《四季》里的鸡啼、史波尔《乐音的奉献》和贝多芬田园交响曲中布谷鸟、夜莺和鹌鹑的鸣声。但即使我们听到了这种摹拟，而且在一首音乐的艺术作品中听到了它，可是它在作品中没有音乐的意义，而只有诗的意义。鸡啼声就这样不是作为美的音乐或根本不是作为音乐来表演的，而只是要在听众的记忆中唤起与这一自然现象相联的印象来。"我几乎看见了海顿的创世篇"，这是让·保尔①听了这乐曲的演奏后在一封给狄艾柳②的信中写的话。这是象一些熟知的提示语或常用的警句似的，使我们回忆起：这是清晨，温和的夏夜，或春天。除了这一单纯描写的意趣外，从来没有作曲家能直接利用自然声调来达到真正的音乐目的。世界上所有的自然声调合起来也不能产生出一个主题来，正因为自然声调不是音乐*，耐人寻味的是：只有当音乐插手绘画的领域时，它才能利用自然界的现象。

---

* 把自然界声音直接地写实地移植到艺术作品中去的做法是出于误会——奥·扬恩说得很恰当，这种做法只能作为谐谑手段偶一为之——与这误会完全不同，并且不能真正地称为绘画手法的是：某些在自然界中存在的要素，节奏上或声响的性质上带有一半音乐的效果，比如流水潺潺声、鸟的歌唱、疾风暴雨声、矢簇鸣声、纺车声等，这些要素不是被作曲家摹仿，而是激发他们造出具有独立的美的动机来，他们以艺术的自由来构思并且发展这些动机。"诗人在语言和节奏中利用这一权利；在音乐中用得更广泛得多，因为在整个自然界中散布着许多音乐的要素，"每人都会想起许多古典和现代作曲家的极好例子。（只是现代作曲家比古典作曲家在这方面要巧妙得多。）

① 让·保尔（Jean Paul，1763—1825），德国小说家。

② 狄艾柳（Paul Emil Thieriot，1775—1831），德国音乐家、小提琴家。

第七章

音乐中“内容”和“形式”的概念

音乐有没有内容呢？

自从人们对音乐艺术进行思考时起，这一直是引起最热烈争论的问题。有人给与肯定的回答，也有人给与否定的回答。一些重要人物有分量的意见，认为音乐是无内容的，这些人几乎都是哲学家：卢梭、康德①、黑格尔、黑尔巴特*、卡勒尔特②等。许多生理学家支持这种看法，其中最重要的是洛策和黑尔姆霍尔茨，这是两个有卓越音乐造诣的思想家。比这多得多的人却力争音乐是有内容的！这是一些从事写作的音乐家和支持他们意见的大多数一般群众。

看来似乎很奇怪的是，刚巧是那些熟悉音乐技术特点的人，不愿意放弃同音乐的特定条件相违反的谬误看法，这种看法，如果是抽象的哲学家所持有，那还情有可原。这是由于许多论音乐的作家在这一点上不是在寻求真理而是在替音乐艺术的所谓荣誉来辩护。他们反对音乐无内容的说法时，不是把它看作两种意见的争执，而是看作异端与教义之间的争执。对方的意见在他们看

* 最近罗伯特·齐墨曼③的《作为形式科学的一般美学》（维也纳1865）以黑尔巴特的学说为基础，把形式的原则严格彻底地应用到所有艺术上去，包括音乐。

① 康德（Immanuel Kant，1724—1804），德国哲学家。

② 卡勒尔特（Karl August Timotheus Kahlert，1807—1864），德国诗人、文学史家、音乐评论家。

③ 罗伯特·齐墨曼（Robert von Zimmermann，1824—1898），奥地利哲学家、美学家。

来是一种鄙陋的误会，是粗俗不敬的唯物主义。“怎么说的，难道感动和激励我们，并且有许多高尚的心灵为它奉献他们的一生，而且能为崇高的思想服务的艺术，难道这一艺术竟然应该承受无内容的诅咒，难道它仅是感官的游戏、空洞的声响吗？”这种时常听到的惊叹语往往接二连三地说出，其实前言不对后语，也没有反驳或证明什么的能力。这里不是什么有关荣誉或党派的问题，而只是真理的认识问题，要认识真理，就必须首先澄清争论所涉及的概念。

内容（Inhalt）、对象（Gegenstand）、素材（Stoff），这些概念的混淆，导致并且一直还引起许多不清楚的看法，因为对同一概念每人用不同的名称，或对同一个词每人联想不同的观念。“内容”原来的真正的意义是：一件事物所包容(enthalten)的、容纳（halten）在自己里面的东西。在这个意义上，组成音乐作品，使之成为整体的乐音，即是乐曲的内容。如果没有人满意这个答案，并且都觉得这是不言而喻的、不足道的东西，那末原因就在于人们一般把“内容”跟“对象”混同起来。提到音乐的“内容”时，人们想起的是“对象”（素材、题材①），人们把对象，作为观念（Idee）或理想（Ideale），与作为“物质性的组成部分”的乐音直接对立起来。音乐艺术的确没有这种涵义的内容，也没有一种作为被表现的对象的素材。卡勒尔特正确地着重提出了一个理由，他说，音乐不象绘画，人们对它不能提供“语言的描写”（《美学》380页），尽管他接下去错误地说这种语言描写可以“弥补不能直接享受艺术作品时的缺陷”。但语言描写能提供一种解释，它说明某一作品到底是什么东西。如果乐曲真有“内容”（对象）的话，那末“什么”是乐曲的音乐内容这一问题一定能用语言来回答。因为“不确定的内容”，随各人的想象而不同的内容，只能感觉到而不能用语言来复述的内容，不是上述涵义的内容。

① 原文为：Stoff，Sujet

音乐是以乐音的行列、乐音的形式组成的，而这些乐音的行列和形式除了它们本身之外别无其他内容。在这点上它与建筑和舞蹈又很相似，这两种艺术也只是表现着优美的比例关系，而没有一定的内容。一首乐曲的影响可以按每个人的个性来估计和述说，但乐曲的内容除了听到的乐音形式外，没有其他东西；因为音乐不仅是通过乐音来说话，它说的也仅是一些乐音而已。

克吕格尔是反对黑格尔和卡勒尔特而替音乐"内容"辩护的人中，学识最丰富的一个，他声称，属于其它艺术，如绘画的内容，也是音乐的内容，音乐只是给我们同一内容的另一方面。他说（《论文》131页）："造型艺术的形象是静止的：它不能表示行动，它只能表示过去的行动，或现在存在的事物。那就是说：画幅所述说的，不是阿波罗①如何战胜敌人，而是胜利者阿波罗，或盛怒的勇士。"与此相反，"音乐给静止的造型的名词加上了动词、活动、内心的波动，如果我们在那里认识了真实的静止的内容：盛怒的、恋爱的，那么在这里我们同样也认识了真实的活动的内容：盛怒着、恋爱着、簌簌着、汹涌着、呼啸着。"后面一句话只有一半是对的：音乐能"簌簌、汹涌、呼啸"，但不能"盛怒"和"恋爱"。这些是移入的情绪。这里我们要请读者回顾本书的第二章。接着克吕格尔又把内容在音乐中的特性与在绘画中的特性对比。他说："造型艺术家表现奥勒斯特②被复仇女神们追赶，他身体的外表，他的眼睛里、嘴上、额上和姿态上有逃亡者、阴郁者、绝望者的表情，他身旁是诅咒的形象严厉可怖地压迫着他，这些形象同样也从外部用凝固的形态、脸容和姿势来表现。音乐家不是以静止的形态来表示被追赶的奥勒斯特，而是从造型艺术所缺少的那一方面来表示他；音乐家歌唱出奥勒斯特灵魂中的恐怖和颤慄、他在逃避中抗拒的激动情绪"等等。据我看来上面的话是完全错误的。音乐家无论用任何方式都不能表

① 阿波罗是希腊神话中太阳和文艺之神，天帝宙斯的儿子，他杀死大蛇庇同。

② 希腊传说：密开内国王阿迦门农为其妻克里谭内斯特拉所害，其子奥勒斯特弑母以报父仇。复仇女神追逐处于极度痛苦的逃亡者奥勒斯特。

现奥勒斯特，他根本不可能表现奥勒斯特。

请不要提出这样的反驳：造型艺术也不可能表示某一特定的历史人物，我们也不会认识画幅中的形象是这个人物，如果我们不是事先已有历史事实的知识。当然不是奥勒斯特这个具有这些经历和特定的生平事迹的人；这样一个人只有诗人才能表现出来，因为只有诗人能叙述。但是“奥勒斯特”这幅画不容误会地显示一个有高贵容止的青年，他穿着希腊服装，容貌举动表现出恐惧和内心的痛苦，画中还显示复仇女神们的可怖形象追赶折磨着他。这一切都很清楚，不容怀疑，可以明显地叙述的——不管这人叫奥勒斯特或叫其他什么名字。只有某些动机：这个青年有弑母之罪等，那是表达不出来的。音乐艺术中有什么明确的东西可以与画幅中这样清楚可见的（抽掉历史事迹的）内容相比呢？明确的是减七和弦、小调主题、起伏的低音等，简言之，是些音乐的形式，这些形式可能表示一个妇女，不是青年男子，可能是一个被警探而不是被复仇女神们追赶的人，可能是心怀嫉妒、有报仇之心，或被肉体痛苦所折磨的人，总而言之，如果我们执意要一首乐曲表示什么东西的话，那它可以表示所有可能想象到的东西。

我们也许不必特别再提起前面已经论证了的命题，即讨论到音乐的内容和表现能力问题时，只能从纯粹的器乐音乐出发。大概不会有人那样健忘，以致会提出象格鲁克的歌剧《伊菲基尼》中的奥勒斯特来反驳我们。不是作曲家把这个“奥勒斯特”表示出来的；是诗人的词句、演员的形象和姿势、画家的服装和舞台美术——这些东西把奥勒斯特表演了出来。音乐家增添上去的，或许是一切东西中最美的，但唯有这一部分，刚巧与真正的奥勒斯特毫不相干，那就是歌唱。

莱辛[1]已经解释得非常清楚，诗人怎样处理拉奥孔[2]的故事，

---

① 莱辛（Gotthold Ephraim Lessing，1729—1781），德国启蒙时代作家、戏剧家、文艺批评家。

② 拉奥孔是特洛伊城的祭司，他警告特洛伊人不要把希腊人留下的木马运进城去（木马中藏有希腊士兵）。这时海里涌出大蟒，将拉奥孔和他的儿子扼死。

造型艺术家又是怎样处理的。诗人通过语言手段传达了历史里的某一特定人物拉奥孔，画家和雕刻家却造出一个老人带着两个男孩（有着这样的年龄、容貌、服装等），这几个人被可怕的蟒蛇所缠绕，他们的脸容、体态和姿势表现着濒临死亡的痛苦。莱辛没有提到音乐家。这是完全可以理解的；因为音乐家对拉奥孔是没有办法处理的。

我们上面已经提到过，音乐的内容问题跟音乐与自然美的关系有着密切联系。音乐家在任何地方找不着他的艺术的范本（Vorbild），这样的范本保证其他艺术的内容具有明确性和可认性。一种在自然美中没有范本的艺术，可以说真是无形体的。我们在任何地方都没遇见过音乐现象的原型（Urbild），因此在我们所有的概念范围内，也不存在这样的概念。没有这种概念来重复某一已知的有名称的东西，因此音乐对于我们的固定在明确概念中的思维说，是不具有任何能用语言表达的内容的。

只有在内容与形式对比的条件下，才能真正谈到一件艺术作品的内容。“内容”和“形式”这两个概念相互依存，相互补充。如果形式在我们的思维中不能与内容分别开来的话，那就无所谓独立的内容了。但在音乐中我们见到内容与形式、素材（Stoff）与造形（Gestaltung）、形象（Bild）与观念（Idee），混然融合为不可分离的一体。音乐艺术的内容与形式分不开的这个特点同诗歌和造型艺术形成鲜明的对比，后二者能把同一思想、同一事件用不同的形式来表现。威廉·退尔的故事，佛洛良把它写成历史小说，席勒①写了一部戏剧，歌德曾经尝试把它写成史诗。内容总是一个，可以写成散文，可以叙述，可以认识；形式却各不相同。许多绘画和雕刻作品都是以爱神阿佛洛蒂特在海面上升起为内容，它们由于形式的不同，不会互相混淆。音乐艺术却没有与形式相对立的内容，因为它没有独立于内容之外的形式。让我们把这一点再仔细观察一下吧。

---

① 席勒（Friedrich von Schiller，1759—1805），德国诗人、戏剧家。

任何音乐作品中独立的、从审美角度看不可再分割的完整乐思（musikalische Gedankeneinheit），那就是主题（Thema）。某些我们认为凡是音乐都该具有的原始特性，一定也在主题上，即音乐的微观世界里出现。让我们听一下任何一个主要主题，比如说贝多芬的降B大调交响曲的主题吧。什么是它的内容呢？什么是它的形式呢？哪儿是它形式的开始？哪儿是它内容的终止？至于说一种特定情感不能是乐章的内容，我希望这一点早已解释清楚了，而这一点在这个例子或其他任何具体例子中都只会更清楚地显现出来。什么可以叫作内容呢？是否就是乐音本身？当然是的；可是这些乐音已经具有形式。什么是形式呢？也就是乐音本身，——可是这些乐音是已经充实的形式（erfüllte Form）。

任何企图把一个主题中的形式跟内容分离开来的实际上的尝试，都会引向矛盾或主观任意性。比如说：我们把一个动机在另一乐器上或提高八度来重复，那么是这个动机的内容改变了呢，还是形式改变了？如果说是形式改变了——人们多半会这样说的——那么剩下来的内容将只是音程的系列本身，它只是一排音符的格式，象在总谱里呈现在我们眼里的那样。但这不是什么音乐的素质，而只是抽象的东西。这种情况跟亭榭里的彩色玻璃窗一样，从窗里往外望，可以看见同一景色是红的、蓝的或黄的。景色的内容或形式并不因此有所改变，只是色调起着变化。同一形式起着无数色彩上的变化，从最耀目的对比一直到最细致的掩映差别，这是音乐固有的特点，而且是它的效果上最丰富多采和最充分发展的方面之一。

一支为钢琴设想的旋律，如果后来另外有人把它谱成管弦乐，那它就因此得到了新的形式，但不因此才有了形式，它原来已是具有形式的思想了。至于说通过移调法主题改变了它的内容而保存了形式，这种说法更讲不通，因为这种看法矛盾重重，听众一定会立刻回答说：他认出了熟悉的内容，这个内容只是“听起来变了样”。

至于整部作品，尤其是篇幅较大的作品，当然人们时常谈到

它们的形式和内容。可是在这种情况下人们不是用这些概念的原来的、逻辑的意义，而是已经用一种特殊的、音乐的涵义了。在交响曲、序曲、奏鸣曲、咏叹调、合唱曲等中，人们把乐曲的组成部分，即连接起来的各部分和各分组的结构称作“形式”，更明确地说，即各部分之间在序列、对比、重现和展开等方面的对称性。而把一些主题理解为乐曲的内容，这些主题经过变化加工组成乐曲的结构。因此这里所谈的内容，不再是“对象”，而仅是音乐意义的内容。所以就整首乐曲说，“内容”和“形式”是从艺术的应用的意义，不是从纯逻辑的意义说的；如果我们要从纯逻辑的意义来衡量音乐的概念，那我们不能对整篇的、也就是说复合的作品来进行分析，而只能对它最后的、美感上不可再分割的核心来分析。这个核心即是主题或各主题。就主题说，我们不能在任何一种意义下把形式跟内容分离开来。如果我们要把某一动机的“内容”向旁人述说，那就必须把这个动机本身弹奏出来。因此一部乐曲的内容永远不能作为题材来理解，只能以音乐的方式来领会，即从每首乐曲的具体音响来领会。乐曲必须遵守形式的美感规律，因此作曲的过程并不是任意的、无计划的即兴漫游，而是有机的、纵目全局的逐步开展，好象从一个花蕾中开展出来的繁多的花瓣一样。

这个花蕾就是主要主题——整部乐曲的真正的素材和内容（题材）。作品所包容的一切东西都是主题的自由发展和作用，被主题所左右和塑造，被主题所主宰和充实。主题是独立自在的基本原理，它虽然暂时令人满足，但它要求我们的精神与之搏斗并且把它发展，这就是在音乐的展开部中所实现的，相当于逻辑的发展一样。好象小说的主人公一样，作曲家把主题放在各种不同的情况（Lage）和环境（Umgebung）中，放入变化无常的幸运（Erfolge）和情调（Stimmung）中——其他一切，尽管有时与它形成极端鲜明对比，都是环拱着主题而设想和塑造的。

这样说来，那种极度自由式的即兴演奏也许可以称作无内容的，即弹奏者——宁可说他正在休息而不是在创作——仅只以和

弦、琶音、和不同音高上的重复来娱乐自己，而没有让一个独立的乐音形象明确地呈现出来。这些自由式的即兴演奏不能作为个体辨认出来或区别开来，我们可以说，它们是没有（广义的）内容的，因为它们没有主题。

因此乐曲的主题或各主题便是它的主要内容。

美学和音乐批评的文章对乐曲的主要主题还远远不够予以应有的重视。整部乐曲的创造精神已能在主题上显露出来。我们听到贝多芬《莱奥诺尔》序曲的开端，或门德尔松《芬加尔洞穴》序曲的开端，每个音乐家，尽管他对以后的展开还一个音符都不知道，他仍然会预感到，他面对着怎样的一所宫殿。我们听到象多尼采蒂的《浮士德》序曲或威尔第的《鲁易丝·密勒》的主题时，就不用升堂入室，已知道这是一家小酒店了。德国人在理论和实践方面都非常重视音乐的展开而不重视主题的内涵。但主题所没有（明显或隐蔽地）包涵的东西，也不能在以后的发展中有机地出现，我们的时代创造不出象贝多芬那样的管弦乐作品来，其原因也许不在发展技巧方面，而是在主题的产生交响乐的力量和孕育力方面。

讲到音乐艺术的内容问题时，尤其必须防止，把内容看作是褒扬的字眼。我们说音乐无内容（题材），不就是说音乐无内涵（Gehalt）。那些以党派的热情来为音乐的“内容”辩护的人，显然是指“精神上的内涵”，我们必须回顾第三章中所说的话。音乐是游戏，但不是无意义的嬉戏。思想情感在端正美好的音乐躯体中好象血管中的血一样流动，思想情感不是音乐躯体本身，并且是看不见的，但它们赋予躯体以生命。作曲家能创作和思维。但他是远离一切对象性的现实，以乐音来创作和思维的。这个浅显的道理必须又在这里重提一下，因为甚至原则上承认它的人，在推论时往往否认和违反这个道理。他们把作曲当作把某一语言思维的题材译成乐音，实际上乐音本身是不可移译的原始语言。音乐创作者被迫必须用乐音来思维，从这个事实就可推断音乐艺术的无内容性，因为任何概念性的内容必然能用词句来表达。

尽管我们在探讨内容问题时，把一切配词的音乐除外，认为这种音乐与纯粹的音乐概念不相符合，但在评价音乐的内涵问题时，声乐的名著却不可不提。从单纯的歌曲到形象丰富的歌剧和有古老传统的礼拜上帝的宗教音乐，人类精神的最宝贵最重要的运动总是不断有音乐艺术随之作伴，也就是说间接地加以颂扬。

我们除了肯定音乐的精神内涵外，同时还必须着重提出另外一个推论。音乐具有无对象的形式美，但这并不妨碍音乐创作的个性。每一音乐作品有它独特的艺术构思方式和独特的主题，它不能融化在一个更高的共性中，它总是作为个体存在着。莫扎特或贝多芬的旋律总是有它的独立性，不能与其他东西混淆，正如歌德的诗句、莱辛的评语、托尔瓦德森①的塑象、欧佛贝克②的画幅一样。独立存在的音乐思想（主题）有着一句名言的明确性，和一幅绘画的直观性；它们是个体，有个性、永恒性。

因此，我们既不能同意黑格尔的音乐艺术无内涵的看法，我们尤其觉得他认为音乐只是表达"无个性的内心"的看法更是谬误了。甚至从黑格尔的音乐观点来看问题，即他忽视作曲家的基本上造形的、客观的活动，而把音乐单纯地看作主观性的自由流露，甚至从这种观点也不能得出音乐"无个性"的结论，因为主观的创造精神主要是作为个体出现的。

我们在第三章中已经讲到，音乐作品的个性是在不同的音乐要素的选择和加工上显露出来的。如果有人贬责音乐说它无内容，那我们要说音乐是有内容的，但这只是音乐的内容，这朵神圣的火花并不比别的艺术美较差。但只有把音乐艺术的其他种种"内容"坚决否定，然后才能把音乐的"内涵"拯救出来。因为其他内容归纳起来在最好的情况下也仅是一些不明确的情感，我们不能从这种情感为音乐得出精神上的意义，但这意义可以从明确而美丽的乐音造形中得出，因为它是精神凭借能接受精神的材料所塑造的自由创作。

---

① 托尔瓦德森（Bertel Thorwaldsen，1770—1844），丹麦雕刻家。

② 欧佛贝克（Friedrich Overbeck，1789—1869），德国画家。

汉 斯 立 克 小 传

附 录 一

译自西德音乐辞典《历史的和现代的音乐》(Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 简称MGG1949年起出版)

爱德华·汉斯立克，1825年9月11日生于布拉格，1904年8月6日卒于维也纳附近的巴登。祖先是波希米亚省拉科尼兹地区德意志族农民。其父（1786—1859），图书学家、学者，曾任布拉格大学美学教授（著有《布拉格大学图书馆的历史和现况》，布拉格1851年出版，卡·哈努希对此书的增补，1863年出版；1822年编辑出版达姆贝克《美学讲稿》），为了专心教育他的五个孩子，他很早就退休，过着私人生活。汉斯立克从他母亲那里继承了对法国语言和文学的热爱。开始时他父亲教授他音乐课。从1843年起汉斯立克在W．J．托马舍克门下学习了四年，他戏谑地称他作布拉格的音乐达赖喇嘛。他学钢琴、乐理和作曲，练习巴赫、贝多芬、肖邦以及当代华丽的钢琴曲，如塔尔贝格、韩瑟特等人的作品，"甚至李斯特的一些东西"。按照时代的趣味，莫扎特是他的理想；贝多芬的第九交响曲使他感到惊讶。他写的钢琴曲和歌曲——其中很多应归功于托马舍克的授课，几乎全部散失了（见著作C）。1844年起汉斯立克在布拉格学习了三年法律，1846年底起在维也纳学法律；当然一开始他就把当公务员看作是糊口之计，而音乐则成为他内心爱好的职业。除了广泛的古典和浪漫派音乐的研究外，对他起决定性作用的，是他跟A.

W.安勃若斯青年时期的友谊，以及他对奇瑟维特尔的《音乐史》、F.韩特的《音乐美学》和F.Th.费歇尔著作的深入研究。柏辽兹1846年来布拉格时，他和安勃若斯两人共同的浪漫主义狂热，特别爆发出来了；汉斯立克给《东方与西方》期刊、安勃若斯给《波希米亚》写了关于柏辽兹的报导文章。汉斯立克在自传中，差不多五十年后，对他年轻时的写作，“这种闪铄着海涅式机智和悲世悯已的东西”批评得体无完肤。1845年他在马利恩温泉结识了瓦格纳，1846年在德累斯顿结识了舒曼；他观看了《坦豪塞》在德累斯顿的上演，对他说这是“一次难忘的经历”，他在《维也纳音乐报》上详细描写了这次演出。跟李斯特的初次相识也在1846这一年。——汉斯立克在他奉献给音乐的一生中结识了欧洲所有的著名音乐家。1846年他从八十三岁的A.基洛维茨那里得到一份手稿，这个基洛维茨这时候是依靠梅亚贝尔的慷慨施舍生活的，并且还在“每天写一首歌曲”呢。老年的汉斯立克还跟马斯卡尼共进晚餐，这时马斯卡尼，在他的歌剧《乡村骑士》上演了一百次之后，正在被维也纳的观众狂热地吹捧着。这两件事情相隔半个多世纪，这期间欧洲音乐经历了许多最有决定性的变迁。汉斯立克，这个聪明的观察者和敏锐的批评家、热情的传道者和冷静的报导员，作为“忠实的伙伴”参与了这些决定性的变迁。从1846年起在《维也纳报》、1855—1864年在《新闻报》、以后在《新自由新闻报》上，他作为音乐评论家认真负责地对歌剧和音乐会生活、音乐创作和演奏中的一切事件进行孳孳不倦的观察。他广博的知识、对每一新作品的彻底研究、卓越的判断，使他成为当代欧洲音乐评论的权威，在各国都得到高度的赞扬。1849年汉斯立克得法学博士学位，任检事，1852年调至维也纳教育部大学司任职。1854年他的著作《论音乐的美》初次出版，立即引起公众的极大注意，博得F.Th.费歇尔、D.F.大卫、施特劳斯、H.洛策、A.B.马克斯、F.席拉尔、H.黑尔姆霍尔茨等人的赞许，但也招致了瓦格纳及其信徒们的极度敌视。这本书出版了许多次，由它引起的大量著作，证明了汉斯

立克多么准确地触及了当时音乐美学的一个主要问题。根据他自己的说法，这本小书原来只是“作为论争性的开端”而写的，他企图从这个开端逐渐写成一本系统的音乐美学。但汉斯立克以后的研究工作使他相信，“真正有成果的音乐美学只能在深入的历史认识的基础上产生。”因此他转移方向，更多地从文化史方面去考察音乐现象，而不再回到美学方面来。1856年维也纳大学哲学院聘任他为音乐史和音乐美学讲师时，接受《论音乐的美》一书为取得讲授资格的就职论文。这是维也纳大学第一次设置音乐讲授课。由于汉斯立克没有哲学博士学位，哲学院后来弥补了这个缺陷，赠与他名誉哲学博士学位。从1856年起“一直到今天”（1894）汉斯立克有三十七年之久总是在同一节时间里在维也纳大学讲课，这样就使他的公众活动有了一个加强的反应场所。1861年他提升为副教授，初次得到微小的薪俸，1870年授与正教授职——一次去柏林、汉堡、杜塞道夫和其他德国城市的旅行（1855）扩大了他音乐方面的眼界，增进了一般的知识。1862年在汉斯立克的创议下，提出了确立统一的标准音问题；1885年参加维也纳标准音会议。1863年被聘为国家音乐助学金顾问（作为助学金顾问他使德沃扎克等人有上进的可能），1865年他跟安勃若斯一起被聘为国家音乐考试委员会委员，1866年任维也纳新宫庭歌剧院装饰委员会委员（作为委员他压倒了强烈的反对意见，使陈列瓦格纳半身像的建议得以通过，同时跟M．施文特有了更密切的往来；见他的著作《歌剧套画》，1880）。1862年他以乐器制造问题奥地利政府通讯员的身份参加了伦敦世界博览会，又以类似的身份，作为评奖委员和担任其他负责职务参加了1867年巴黎博览会、1873年维也纳博览会、1878年再次巴黎博览会和1892年维也纳音乐与剧院展览会。这些活动使他跟各国的音乐家和其他许多领导人物有了紧密的联系；这方面的报导（自传）是有高度音乐史和文化史的意义的。——1862年标志着他跟J．勃拉姆斯友谊的开始；1867年外科医生T．毕尔若特作为第三人参加了他们的友谊集体（毕尔若特，1829—1894，他的遗作《谁是懂音

乐的？》由汉斯立克编辑出版；见著作B；在《我的生平》卷二中有毕尔若特的书信摘录）。他们的友谊继续了三十年之久，是汉斯立克一生中最愉快的人间关系。1876年4月29日他五十岁时与十九岁的歌唱家索菲·沃尔木特结婚，两人过着非常幸福的生活。——八十年代时汉斯立克的活动达到了高峰，名声远超奥地利国界之外。他获得很多荣誉和头衔（1886年授与宫庭顾问的头衔，1884年起参与皇储鲁道夫的工作等）。此外，在最后的三十年中他从事于经常的教授和评论工作，他的工作只是被一些很有收获的旅行所打断（巴黎、伦敦、哥本哈根、斯托克霍尔姆、罗马、那不勒斯等地，1893年在罗马时又一次遇见了八十岁的威尔第）。1868年汉斯立克在慕尼黑观看了《名歌手》的初次上演；1876年《尼伯龙的指环》全剧的初次上演，1882年《帕西法尔》在拜罗伊特的初次上演他都在场。1895年他告老退休。

汉斯立克的著作

A．著述：《论音乐的美——音乐美学的修改刍议》，莱比锡魏盖尔1854年初版，1858年2版。以后3—15各版于莱比锡巴尔特出版（1865—1902）。几乎每次重版时汉斯立克都作了修订增补。另有法、意、英、挪、俄和其他文字的译本。

《维也纳音乐会事业史》二卷，维也纳1869/70年勃劳缪勒出版，第二卷书名：《音乐厅记事。最近二十年来维也纳音乐生活的评论和叙述。附录：英、法、瑞士音乐旅行信札》；

《德意志作曲家画廊》（传记），汉斯立克著，法兰克福1872年，慕尼黑和柏林2版1886年，勃路克曼出版；

《法、意作曲家画廊》柏林1874年（书名按《格罗夫音乐辞典》，5版1954年，此名在目录学上未证实）；

《近代歌剧·评论与研究》，柏林1875年，霍夫曼出版，至6版（1876—1911）；

《音乐的驿站》（《近代歌剧》的第二部）柏林1880年，霍夫曼出版，6版1911年；

《现代歌剧生活》（《近代歌剧》的第三部）柏林1884年，

霍夫曼出版，4版1911年；

《音乐札记》（《近代歌剧》的第四部）柏林1888年，德意志文学总出版社，3版1911年；

《音乐和文学事物》（《近代歌剧》的第五部）柏林1889年，同上出版，3版1911年；

《一个音乐家日记摘录》（《近代歌剧》的第六部）柏林1892年，同上出版，3版1911年（《格罗夫音乐辞典》1954年5版说，此书第三版于1894年出版，与《我的生平》是同一本书，此说是完全错误的；这两本书没有共同之处）；

《五年的音乐（1891—1895）》（《近代歌剧》的第七部）柏林1896年，同上出版，3版1911年；

《世纪之末（1895—1899）》（《近代歌剧》的第八部）柏林1899年，同上出版，3版1911年；

《新时期和最新时期》（《近代歌剧》的第九部）柏林1900年，同上出版，3版1911年；

《歌剧套画·维也纳皇家歌剧院走廊中的十四幅画，摩·施文特作，汉斯立克词》慕尼黑和莱比锡1880年；

《组曲·有关音乐和音乐家的论文集》，维也纳和帖辛1884年，普若哈斯卡出版；

《最近十五年来的音乐会，作曲家及演奏家1870—1885》，柏林1886年，德意志文学总出版社，4版1896年；

《我的生平》二卷，同上出版，1894年，4版1911年。

B．**编辑**：毕尔若特，《谁是懂音乐的》柏林1895年，裴特尔出版，2版1896年，3版1898年。

C．**音乐作品**：汉斯立克二十岁左右时作的钢琴曲和歌曲，看来一些也没有保存下来。只有一本歌曲集（按自传）大约在1875年得到勃拉姆斯的帮助以《青年时期的歌曲》为名在柏林西姆若克印行。

附 录 二

——译自《里曼音乐辞典》(Riemann Musik Lexikon)
第十二版（全新重订版，1967年）

汉斯立克的历史形象由于无知的误解或恶意的中伤多半被歪曲地给后世流传下来。理查德·瓦格纳的强烈憎恨促使他众多的崇拜者怀着信徒们固执而又狭隘的心情对汉斯立克进行了追击。汉斯立克的例子是一个典型的例子，它说明歪曲真相的宣传怎样在将近一百年中使一些未经核实的判断成为公认的意见。这不只是对他作为音乐批评家和时代观察者的作用说，或对他的美学论著的意义和企图说是这样，而且对他的个人和他的性格说也是这样。——首先是关于汉斯立克是犹太人后裔的说法，这个捏造的说法一直到现在还被照抄着。这一谎言的来源是瓦格纳的《音乐中的犹太主义》1869年版（初版1850年），在这一版中作者把汉斯立克“私运”进去了。对此汉斯立克自己以他特有的超然的嘲弄态度表示了他的意见（《我的生平》卷二，10页）：“瓦格纳不喜欢犹太人；因此凡是他不喜欢的人，他都愿意看作犹太人。对我说来，跟门德尔松和梅亚贝尔在同一柴堆上被瓦格纳神父所火焚，将是一种光荣；可惜我不能接受这个荣誉，因为我的父亲以及他的能追溯上去的所有祖先都是出身于信天主教的农民家庭，而且他们那个地区，除了一些流浪小商贩外根本就没有犹太人。瓦格纳把我的论音乐美的文章称作（非常巧妙的为音乐中的犹太主义目的而写的宣传小册子，这个离奇的说法，说得轻一些，简直是那样幼稚无知，它也许会使我的敌人生气，绝对不会使我生气。”——同样地，格罗夫音乐辞典1954年第五版中的那

句话也是没有根据，所说的两点是完全不可靠的："他是捷克族人的后裔，由于他著作中表现的亲日耳曼倾向，这是值得一提的有趣的事情。"他根本不是捷克血统，也受到过捷克教养。汉斯立克自己在自传中（卷一，15页起；49页起，引安勃若斯关于同一事件的话），屡次谈到这个问题：1848年前布拉格除了德意志文化外没有其他文化，"今天（1894）人们声称这件事不可理解"；那时候有文化的人的语言是德语，爱德华·汉斯立克从来不会说一句捷克话，他的父亲（为了科研工作）学会了捷克文，大家对此很惊奇。至于把坚决反对瓦格纳和新德意志派的汉斯立克说成是有"亲日耳曼"倾向，那是荒谬的。如果说他有什么不符合他自己民族性的倾向的话，那就是对法国文学和音乐的爱好。但正巧是他，超出于一切民族沙文主义之上。——作为批评家汉斯立克的活动也受到曲解。汉斯立克的观点的根源是维也纳古典音乐和早期浪漫派音乐。他对一切较晚的现象，只要是渊源于其中的一个流派或能看作是这一流派的发展，一直到他的晚年，他都能欣赏理解。舒曼、肖邦、早期的柏辽兹（柏辽兹的后期作品中他看出了创造力的衰退），此外，门德尔松、史波尔、马希纳尔、威柏等，与舒柏特、贝多芬以及高出一切的莫扎特一起，都是最符合他观点的作曲家。比捷、古诺、奥柏、梅亚贝尔、德立勃、马斯涅，圣-桑、多尼采蒂、贝利尼、罗西尼和其他许多人一直到马斯卡尼和列昂卡瓦洛、鲁宾什坦、柴科夫斯基、德沃扎克、斯美塔那等他都评价很高，尽管对于他们的每一新作品他总是以慎重的态度加以批评。他对威尔第的态度是有变化的；开始时由于威尔第早期作品中的一些原始的粗糙的地方而为之却步（在《近代歌剧》中，1875年，他曾说"高超的才华，却又特殊地粗暴"），后来他才对威尔第进行深入的肯定的评价（《安魂曲》、《奥赛罗》、《佛尔斯塔夫》），但还是笼罩着一些不满的阴影，虽然他对威尔第个人是很尊敬的。海顿在汉斯立克的眼中已经是"早期"大师之一，固然受到充分的评价，但已经有些古旧了。至于巴罗克时期以及更早时期的音乐他对它们的关系很

冷淡，他一再承认，作为历史文件这种音乐还能引起他的兴趣，但不能给他什么生动活泼的印象。因此他对演出巴赫大合唱、亨德尔清唱剧等的评论，更多地是显示他的丰富学识，是教导性的，而不是表示同情或甚至激动人心的（因此他受到R.黑尔希费特的激烈抨击，见《批评的事情》，1885）。关于H.许《七句话》的一次演出他写的短评（《日记摘录》，1892）就是一个有启发性的例子：这篇短评写得不热烈，但它证明作者的周密研究和正确的历史理解。不管他所评论的作品的大小，他总是作周密的准备，这一点连他的敌人也必须承认（在《五年》中他自己叙述了布鲁克纳第八交响曲初次演出前他的准备工作）。他这样仔细的准备工作，持续不休的深入研究，他对欧洲所有重要中心城市的音乐生活、乐队指挥、歌唱家、演奏家、教师、作曲家、学者、业余爱好者、音乐团体等广泛而准确的了解，这一切与他在音乐史、音乐理论、作曲学方面的渊博知识相结合。这样高度的文化造诣跟他在文学、历史和其他方面的广泛兴趣融合在一起，成为一种大资产阶级时期所特有的总的文化修养。我们必须从这一文化总体的角度来理解汉斯立克为什么把勃拉姆斯看作是集大成者；也必须从这里来理解，为什么当一个陌生的因素侵入这个井然有序的价值世界时，必然会显得像一股强暴的颠覆势力、一种危险的无政府状态或混沌的开始。汉斯立克把勃拉姆斯理解为他自己本质的实现者以及渊源于维也纳古典作曲家的成熟的典雅的音乐文化的完成者，他在瓦格纳及其信徒们那里感觉到了叛乱的、煽动性的本质，为了防止他盘根错节地生活在其中的价值世界的倾覆，他起来进行反抗。这就是导致对抗性矛盾的原因，这个矛盾涉及到十九世纪音乐的根本问题，这也是导致汉斯立克进行一场斗争的原因，他进行斗争时，固然文笔非常尖锐凌厉，然而也总是有着完善的对客观事物的掌握。——汉斯立克并不是一开始就站在瓦格纳的对立面。《坦豪塞》他甚至热烈欢迎过，《荷兰人》他赞扬过。对《洛恩格林》他不感兴趣。《名歌手》他部分地称赞过，当然他对总谱里堆砌的不自然的东西抱拒绝的

态度。他说，“瓦格纳后期的歌剧在技巧方面的进步是不能否认的。但他年轻时代的精华却留存在《坦豪塞》中。只是《名歌手》的最优美的歌曲里还脉动着《坦豪塞》所特有的那种旋律的清新和直接性。”（《我的生平》卷二，5页）。《特里斯坦》的“歌词和音乐的违反自然简直是不能忍受的。”我们也许不能完全否认，汉斯立克对瓦格纳的姿态和性格的明确反感在他们的对立中也起了一些作用；但大体说来，这样的批评完全有客观根据，从他的立场说，是必然如此的（对这一点见格罗夫音乐辞典，1954年第五版卷二525页批评条）。无论如何，汉斯立克对待瓦格纳总是作出有知识依据的判断，并且是一个公正的对手。反过来，关于瓦格纳就不能这样说。汉斯立克听到了《名歌手》1868年在慕尼黑的首次演出，他的批评是很尖锐的；后来(1894)他说道，他“今天比那时候的想法要好得多。”《尼伯龙的指环》和《帕西法尔》在拜罗特的首次上演当然引起了严厉的、利用致命的辩证法的一切手段来进行攻击的批评（分别见《音乐的驿站》1880和《歌剧生活》1884）。可是“如果敌人没有无限制地夸大其词，达到了可笑的地步，使我们的脉搏激动起来，我和一些志趣相同的人大概会以比较温和的口气评论瓦格纳的。我们感觉到处于少数派的地位，这种感觉很容易使最正直的心灵也充满愤恨，并且使我们的言辞尖刻化了。我愿意承认，我有时可能发生过这样的事情。”（《我的生平》卷二，233页）。汉斯立克对瓦格纳的意见也是当时大多数音乐家、音乐爱好者以及听众的意见。至于他那样激动执着地从事于此，这是跟他的性格有关的。在私人中间他的批评显然还要超过他公开的言论：勃拉姆斯曾经仔细研究过瓦格纳的总谱，他有时在他的朋友面前也不得不替瓦格纳“大力辩护”（《我的生平》卷二，13页）。瓦格纳的信徒们追击汉斯立克，并且在贝克梅塞尔的名称下〔贝克梅塞尔是瓦格纳《名歌手》中一个吹毛求疵的角色——译者〕来诋毁他，这一切恶意攻击是不公正的，并且远远低于被攻击者的水平：“我从来没有为了小事情攻击过瓦格纳……，四十年来我写的音乐评论足

够证明，我对这种拘泥末节的学究行为不感兴趣。我完全不会用形式上循规蹈矩的尺度来对待一个重要的现象。我反对瓦格纳的音乐戏剧时总是只以重大的观点、只以音乐艺术的基本要求为标准的。我所责备的，是他强使音乐服从歌词，不自然的、夸张的表达方式，他违反声调的作曲法以及喧闹的管弦乐毁灭了歌唱家和歌唱艺术，吟咏式的旋律被朗诵式的宣叙所排挤，令人麻木的单调乏味和冗长敷陈，最后还有他用词上不自然的做作以及对任何较细致的语言感的违背。当我提出一些细节时，反而倒是多半出于颂扬而不是责备的意思。我认为这样的批评绝不能说是贝克梅塞尔式的批评”（《我的生平》卷二227页起）。这是汉斯立克作为整个时代的代言人说的话。在他跟瓦格纳的对抗中反映出一个逐渐衰老的高度文化抵抗着一个受到怀疑的、被认为是庸俗的新事物，但人们不由自已地认出它是未来的事物。——值得注意的是汉斯立克对布鲁克纳的态度。后者的早期作品他还是以友好的态度评论过。关于第三交响曲他说（《日记摘录》，1892）：“有才华的、大胆的、独创性的细节，同时也有难以理解的平庸之处。”布鲁克纳的弦乐五重奏受到严厉的斥责（《日记摘录》）：“这是心理学上的一个谜，为什么这个最温和、最随顺的人…在作曲的时刻却成为无情地把一切逻辑事物抛弃的无政府主义者。”对布鲁克纳的宗教超凡情境他是完全能感受的；《我颂赞你，上帝》得到他的好评，《诗篇第一百五十》稍微差些，他对f小调弥撒曲的评论不是没有好感，尽管没有正确的理解。可是关于第八交响曲汉斯立克承认（《五年》1896），他对这篇作品的细节有些兴趣，作为整体感到不舒服，甚至“嫌恶”，并且下了这一著名的评语：“这不是不可能的，这种梦呓般的宿醉初醒时的忧郁风格将拥有未来”，而摒弃这样的未来是他内心的需要。奇怪的是，汉斯立克在他的自传中描写了数以百计的音乐家，却只字不提布鲁克纳，而他自己1865年曾劝告后者迁居维也纳，帮助他在维也纳大学得到一个教员的职位，从1868年起同在维也纳，从1875年起同在一个学校。但在1882年他为布鲁克纳

（同时也为自己的品格）竖立了一块情意优美的碑石："布鲁克纳由于他诚实和蔼的人格得到普遍的好感，由于他的教学活动得到学生们的爱戴，最后由于他对瓦格纳的狂热崇拜得到'党派'的有力支持。如果后者不那么粗鲁地表达他们的同情，也许会符合布鲁克纳本人的利益"（《音乐会，作曲家》，1886）。——他不能不称瓦格纳是"最重要的音乐现象之一，精力和天赋杰出的人"（《我的生平》卷二13页），他承认不懂得布鲁克纳的"梦呓"，与此二人对比，汉斯立克在勃拉姆斯的音乐中感到"一片美的世界"、"一次解脱"（同书15页）。他喜欢勃拉姆斯音乐中男性的坚强的健康精神的表现，这种坚强而健康的精神跟深厚的、不是过分柔和的情趣融合在一起，决定了此后勃拉姆斯一切作品的基本特性（《音乐与文学事物》，1889，151）。"由于这种坚强刚毅的性格，勃拉姆斯不会感动得忘却自己，他从来不会'灰心丧气'。"（同书137页）他并不是不加批判地对待勃拉姆斯的；例如对《复协奏曲》作品102，还有第五交响曲，作品77的评论中他指出了好几处缺点，他对歌曲集的赞扬是很有差别的。汉斯立克写了许多有关勃拉姆斯的述评（后者在三十年的友谊中从未对这些述评说过一句话），就其整体说，绝不是歌颂崇拜的文章，它们的辞句有时很近似对布鲁克纳或李斯特的批评。但他们相互之间的友谊显然是建筑在这种自由倾谈的基础之上。他在勃拉姆斯的作品中感受到充满力量的宁静、愉快的镇定、抑止住的深情，他觉得自己跟这些是休戚相关的；他把这些看作是对抗"新德意志派"兴起的有益的平衡力量。——自传的最后一章（第10卷第6章）是专门思考音乐批评的任务并回忆他自己的批评活动的，一个特色是：汉斯立克用他跟毕尔茜特对话的形式来表现这个内容。这是很有意义的自我辩解和原则声明，肖伯纳也曾经这样做过。此外，他的文集内容不只是半个世纪中他写的评论文章，而且还有许多关于音乐界的情况和机构的报告、散文、历史性文章等等；后者包括汉斯立克的最佳著作《格里尔帕策与音乐》（《音乐的驿站》，1880；对此文后来有增补：《音乐和文学事物》，1889

第9号）以及《跟菲·梯·费歇尔的会晤》（同上第11号）。《维也纳音乐会事业史》是纯粹音乐史性质的，这本书的优点在于其丰富的材料，作者对史料的掌握和可靠扎实的作风。——汉斯立克以青年时代的著作《论音乐的美》闻名于世，超过他从事评论和研究所得到的名望。他二十九岁时写的这篇著作，原意不是为了要写科学论文，而是为了宣扬他的主张，因此第一版中的行文措辞不是慎重的、分析性的，而更多是论争性的、进攻性的。因此这篇著作一开始就使他的敌手有隙可乘，比著作的客观内容所允许的程度要多。大部分反对汉斯立克的论争文章或多或少出于故意的或粗枝大叶的误解。汉斯立克所主要关心的事情是，代替启蒙时期（以及更早的年代）留传下来的观点，即音乐的"目的"在于"表现情感"这一观点，而用一个基于音乐自身的观点（autonom-musikalisch）：即就其本性说，音乐是没有目的的，不表现什么，是自在的。他一开始就绝对地因此容易引起误解地说，"美是没有什么目的的，因为美仅仅是形式"。他从麦梯生一直引证到瓦格纳(这些引证说明作者的博学)，用这些例子来证明他反对的观点还占着统治地位。汉斯立克当然从未否认过音乐跟情感有着紧密的关系，并且音乐的效果毕竟在于音乐所引起的情感。他只是反对音乐有情感的明确性，反对在情感内涵中寻找音乐作品的美。作曲家不是表现情感，而是表现"观念"的（这也会引起误解），可是这些观念是纯音乐性的，即跟音乐要素有关的表象。"作曲家所表现的观念，首先和主要的是音乐性的观念。"作品存在于音响和音响关系中；音响背后的情感内涵可以通过音乐"形式"的媒介（即乐音、音响、旋律、和声、节奏等组成的音乐形象）被感知，但不能被确证。因此他在第九版（1896）序言中说，我们不能"从普通的情感申诉中引出任何音乐的规律来。"美的最后价值"永远是以情感的直接验证为根据"；但"音乐作品的美是一种为音乐所特有的美"（即基于音乐自身的），这是显著地向"未来派音乐的代言人"发射的一支箭。从这一立场出发，汉斯立克反对当时的一切伤感性的、诗意

的音乐解说（其中一个例子是他反对史必达用“雄辩的、情感泛滥的言辞”解释巴赫的作品）。他反对瓦格纳把主要地位给予歌词而不给予音乐，认为这是瓦格纳的《歌剧与戏剧》（初版于汉斯立克著作出版前三年）中的基本错误，他自然没有说，瓦格纳也多半作为理论上的要求而不是事实上要贯彻的作曲法则提出这一点的。音乐本身有自己的规律。不是情感，不是图景拟想（标题）产生音乐作品，而只是在作曲家胸中活跃起来的造形拟想（观念），而后者是基于音乐自身的。汉斯立克在这里说出了一句引起许多论争的核心句子：“音乐的内容就是乐音的运动形式。”这句富有才思的夸张话并不是要把情感从艺术创作和艺术作品的效果中排除出去；它反对的宁可说是“把情感错误地牵扯到科学中去”，即牵扯到对音乐创作规律的科学认识中去。“形式”这个词在这一场论争的文献中起了坏作用。汉斯立克被打上“形式主义者”的烙印，人们诬陷他把音乐理解为单纯的装饰术的形式游戏（汉斯立克自己不适当地把音乐比作“阿拉贝斯克”，也助长了这个说法；甚至像布左尼这样一个有头脑的人物也声称汉斯立克把“音乐看作是壁毯上的花纹”）。其实没有理由要做这样的解释。汉斯立克把他的意思说得很清楚：“形式不是空洞的，而是变成形象的内在精神”，还说：“所谓作曲就是用精神来塑造能够接受精神的材料。”但能分析、研讨和描写的东西是材料，而不是精神：“不可究诘的是艺术家，艺术作品是可以究诘的。”——这本小书以它出色地阐述的论点引起当时极大的轰动，并且在今天还不失其为音乐美学原理主要论著之一，尽管它有许多考虑不周和容易引起误解的地方（以后的增补和修订只是部分地把这些缺陷改正过来：见著述A）。由于它的论战性，它必然引起争论；它反对瓦格纳流派的总倾向引起“新德意志派”的反击，这派的最好的代表人物是豪斯艾格尔；他对威尔第的攻击使后者的信徒们不悦；甚至“古典”派的辩护者也因为他对贝多芬第九交响曲的论述（“这是精神世界分水岭之一，它耸立云霄，不可逾越地架在相反的思想潮流之间”）而感到不快。从罗

勃（1855）开始即已有误解的书评。安勃若斯写了《音乐与诗歌的界线》（1856）来反对他的朋友。黑格尔学派的劳任津（1859）完全误解了汉斯立克。第一个试图认真客观地从敌对的观点来与汉斯立克辩论的人是史塔德（1869）。豪斯汀斯基（1877）在很大程度上同意汉斯立克的意见，但他也在很大程度上误解了他。爱·封·哈特曼（1886）指出了汉斯立克的某些矛盾，但对他没有做出公正的评价。这一场论争部分地产生了丰硕的成果，论争的根源是当时的派别对立（黑格尔、黑尔巴特、费歇尔）。普林茨证实汉斯立克并不渊源于黑尔巴特的形式美学，而是渊源于奈格利；事实上汉斯立克在很多处接近于费歇尔的表现美学，他粗率的提法不让我们看出这一点来，谢符克也指出，有些形式主义的提法是他后来（例如从齐墨尔曼那里）添进去的（有关汉斯立克以及他应列入什么哲学派别的论争，参阅普林茨和谢符克的叙述文章）。——正如古典主义和新德意志主义之间的对抗、形式美学和内容美学之间的对抗也已随着时间的进展而丧失其意义，并且正如在汉斯立克的音乐批评后面发现一些特征，这些特征是他和他的敌手观点上相同的地方，同样地在他的美学著作中也是这种情况。他的好战的文笔往往把重点放在一些似乎不可调解的对立关系上，但在那里实际上新的东西正在从相互斗争的派别中作为调解的结果开始形成。早已清楚的是，汉斯立克的著作《论音乐的美》奠定了一个基于音乐自身的观点的新方向〔即音乐的自律性——译者〕，这一方向由普菲兹纳、哈尔姆、克瑞其麻、里曼、阿倍尔特、爱·库尔特等人继续下去，并且在现代音乐科学的方法论中得到最广泛的实际的应用。